

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

MÉLANGES

D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

XLVIe année (1929) — Fasc. I-V

PARIS

Ancienne Librairie FONTEMOING ET Cie

E. DE BOCCARD, Successeur

1, rue de Médicis

MÉLANGES

D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

MÉLANGES

D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

XLVIe année (1929) — Fasc. I-V

PARIS

Ancienne Librairie FONTEMOING ET Cie

E. DE BOCCARD, Successeur

1, rue de Médicis

UN NOUVEL HERCULE FUNÉRAIRE

ET

L'HÉROÏSATION GRÉCO-ROMAINE EN THRACE

Le bas-relief inédit que nous publions (pl. I) nous a été communiqué par M. Franz Cumont, et nous devons à M. I. Velkow, conservateur du Musée de Sofia, la bienveillante autorisation de le reproduire. Que l'un et l'autre veuillent bien trouver ici nos meilleurs remerciements.

C'est une plaque de marbre large de $0^{m}475$, haute de $0^{m}35$, épaisse d'environ $0^{m}05$. De provenance incertaine, elle semble être entrée au Musée National bulgare au cours de la dernière guerre. L'état de conservation de la sculpture est satisfaisant, et il n'y a nulle raison de penser qu'elle soit incomplète en quelque sens que ce soit. Une usure superficielle, mais fâcheuse à cause du peu de saillie du relief, ne permet pas d'atteindre à une précision absolue dans l'examen de certains détails, des têtes en particulier.

Il s'agit, au plus juste, et sans la moindre interprétation, d'un « banquet héroïque », dont le personnage essentiel est Héraclès. Nu, à demi couché sur un lit que recouvre la peau de lion, le héros tient négligemment de la main gauche la massue et de la droite, plus ferme, le gobelet à deux anses; près de lui, un guéridon chargé de mets se dresse sur trois pieds, qui imitent des jambes de bovidé, au-dessus d'un petit massif rectangulaire. Vers lui s'avancent en procession, de la gauche, trois hommes drapés, faisant le geste de l'adoration, le bras droit plié sous le vêtement, le poing dégagé et fermé; un tout petit personnage les précède, poussant par le cou un bélier

(ou une brebis). Telle est l'apparence. En réalité, on concevra la scène sur trois plans :

a) Au premier, un esclave amène la victime vers un autel bas, orné d'une guirlande, et sur lequel semble onduler la flamme[1] ;

b) Au second, les trois adorants s'avancent vers la table servie ;

c) Le troisième est occupé aux deux tiers par Héraclès, avec peut-être, assis à ses pieds, un petit être de forme enfantine (dont on verrait la tête juste au-dessus du pied gauche allongé du héros).

L'artisan, gêné par le peu d'épaisseur de la plaque et dépourvu de l'imagination qui lui aurait permis de varier les perspectives, a projeté les plans l'un sur l'autre, imposant à la vue deux masses, d'ailleurs fort claires : le héros avec sa table et son autel ; les adorants et leur victime.

Un autre signe de sa brutalité ingénue, c'est l'énorme disproportion de taille entre les personnages. Le corps d'Héraclès est d'une ampleur impressionnante ; les adorants lui iraient à la hanche, et s'échelonnent d'ailleurs sagement, *decrescendo ;* l'esclave et la victime, sans compter l' « enfant » au pied du lit, sont minuscules. Voilà des catégories fort bien distinguées, et des plus instructives. Sans doute, l'origine en est-elle dans les bas-reliefs grecs de thème analogue que nous aurons mainte fois à invoquer[2] : mais les Hellènes mettaient plus de discrétion à l'emploi de ce procédé universel, qui donne une réalité plastique à nos métaphores sur les « grands seigneurs » et les « petites gens ».

Après quoi, il faut remarquer que notre sculpteur n'était point dépourvu d'intentions raffinées. Son Héraclès a grand air et une morgue « impériale » ; la peau de lion s'agence, en dépit du bon

[1] Qu'il s'agisse d'un autel, non d'un marchepied pour monter sur le lit (comme on en connait des exemples), c'est ce que prouvent la double moulure, la guirlande de feuillage et la flamme (si je ne me trompe).

[2] Dès le v[e] siècle, le « héros » couché est plus grand que l'adorant (F. Deneken, *Roscher's Lexik. der gr. und röm. Mythol.*, s. v. *Heros*, 2572 ; cf. fig. 9).



sens, mais pour l'effet, de façon à présenter son masque horrible sous le coude gauche du héros et à faire pendre, avec une feinte négligence, une de ses pattes sur l'épaule gauche, une autre sur la cuisse droite d'Héraclès, et une encore au bord du lit. Comprenne d'ailleurs qui pourra. Et, en somme, si rien n'exalte en cette sculpture, tant s'en faut, rien non plus n'y est trop choquant : et cela tient à ce que l'artisan qui la tailla héritait d'une longue tradition, celle des « banquets funéraires ».

∴

Les savants ont déjà bien peiné sur ces « banquets »[1]. On sait que deux questions essentielles se sont d'abord posées à leur sujet : d'abord, si l'on devait reconnaître sur ces reliefs, ou dans les peintures de thème analogue, des scènes de la vie terrestre ou de la vie héroïque (ou divine); et puis, si, au lieu d'être funéraires, ces représentations n'étaient pas, bien plus souvent, votives.

La première difficulté se résout d'elle-même dans les cas où près du personnage couché se dresse un autel, vers lequel peut se diriger une victime[2]; et, par suite, quand, par une simplification sans mystère, un porc ou un bélier est poussé vers le « gisant » sans que, pourtant, se voie un autel[3]. Ce sont là, aux siècles où nous reportent les monuments, attributs de culte qui n'ont rien à faire auprès d'un

[1] Entre autres : P. Gardner, *Journ. of Hellen. Stud.*, t. V (1884), p. 105 et suiv.; Ad. Furtwängler, *La collection Sabouroff* (Berlin, 1883-1887), Introduction, p. 28-39; F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v *Heros* (Leipzig, 1886-1890), col. 2571 et suiv.; Al. Conze, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin, 1893 et suiv.); P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas* (Londres, 1896), p. 87 et suiv.; le même, *Journ. of Hellen. Stud.*, t. XXVIII (1908), p. 138; M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* (Paris, 1911), p. 348, etc... Voir ce que j'en ai déjà dit, sans traiter d'ensemble la question : *Mélanges d'arch. et d'histoire de l'École française de Rome*, t. XXXIX (1921-1922), p. 252 et suiv.

[2] Voir, par exemple : S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, t. II, p. 102, 4; 413, 2.

[3] Id., *ib.*, t. II, p. 43, 1; 57, 1; 163, 4 (?); 431, 1.

mortel, sa vie durant. Mais alors le grand cratère, beaucoup plus fréquent, et presque d'obligation, sur ces images[1], n'est-il pas tout autre chose que l'accessoire nécessaire d'une beuverie terrestre : un symbole du sacrifice sous sa forme élémentaire, la libation, qui, pour le dieu ou le héros, est gustation du liquide consacré? Aussi bien le cratère s'accompagne-t-il parfois soit de la victime[2], soit même de l'autel[3]. Il y a donc toutes chances pour qu'autel, victime et cratère soient indifféremment signes d'une même réalité : la divinité ou l'héroïsation du convive, auquel sa taille supérieure confère déjà une allure surhumaine. Si l'égorgement d'une bête nous semble honorer de façon plus digne un dieu ou un héros, sans doute n'est-ce là qu'une illusion sentimentale[4]. — Notre « Héraclès », bien que n'apparaisse auprès de lui aucun cratère capable de satisfaire ses appétits bien connus de grand buveur, cumule les symboles : son gobelet est vaste, et le feu de son autel consumera bientôt les chairs du bélier.

Ici intervient notre second doute : qui nous assure que ce marbre n'est pas un banal ex-voto à Héraclès, sans rien de funéraire? Mainte figure analogue du héros, de pareil abandon physique, a été dédiée même par des sophronistes attiques pour la victoire de leurs jeunes gymnastes, et le type en fut imité du ɪvᵉ au ɪᵉʳ siècle avant notre ère en tous les lieux où s'imposait la renommée artistique d'Athènes[5]. Bien plus : l'Héraclès couché ou demi-couché, tenant une coupe, nous avons cru pouvoir ailleurs en développer les origines italiotes et le caractère chthonien[6], en dehors de toute confusion entre des

[1] S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 43, 1, 4 et 5; 45, 1, 2 (?), 3 et 4; 57, 1; 163, 1; 178, 2; 179, 1 et 3; 293, 1; 431, 1; etc... D'ordinaire, auprès du cratère, un jeune esclave nu tient une œnochoé.

[2] Id., *ib.*, t. II, p. 43, 1; 57, 1; 163, 4 (?); 431, 1.

[3] Id., *ib.*, t. II, p. 163, 1 (Bruxelles).

[4] F. Deneken (*Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2586 s.) remarque avec justesse que le canthare ou le rhyton suffisent à spécifier l'héroïsation.

[5] Voir E. Loewy, *Scopa Minore ed il simulacro di Ercole Olivario*, in *Röm. Mitteil.*, t. XII (1897), p. 60-70; Demangel, *Rev. archéol.*, 1926¹, p. 182-187.

[6] J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris, 1926.

mortels et lui. Et tel marbre de Boston, qui est un ex-voto[1], nous le montre debout près d'un support à deux colonnes sur lequel est gravé son nom, haussant un canthare symbolique non d'un quelconque rite funéraire, mais de la personne même du fils de Zeus : preuve suffisante que le vœu à Héraclès pouvait s'exprimer en assez nombreuses variantes, qui utilisent les éléments divers, et les plus expressifs, du « banquet funéraire », mais sans rien garder d'explicitement chthonien[2]. — On dira que certains indices, cheval ou tête de cheval, serpent, etc... peuvent nous aider à conclure que nous avons en tel ou tel cas affaire à un « mémorial » funéraire plutôt qu'à un ex-voto. Mais, au cas où la figure principale soit celle d'un dieu chthonien (et lui-même, Héraclès, doit bien souvent être considéré comme tel), nous voilà de nouveau embarrassés : car les symboles sont identiques du mort héroïsé et du dieu souterrain[3].

Ainsi s'expliquent, s'ils ne se justifient, les flottements pleins de prudence des savants : F. Deneken supposait[4] que la présence certaine d'un dieu (mais est-elle bien souvent certaine?) en l'une de ces scènes de banquet suffit à prouver la dédicace dans un temple, mais avouait qu'aux alentours de notre ère la distinction entre dieu et mortel divinisé est quasi impossible[5] ; P. Gardner tendait à préciser et à limiter cette indistinction (dans les terres cuites de Tarente en particulier) aux *ancêtres* des vivants d'une part, au couple des *dieux* infernaux de l'autre[6] ; Ad. Furtwängler cherchait à expliquer chronologiquement, mais non sans repentirs, le passage progressif du type

[1] S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 201, 4.

[2] Bien des figures du « héros cavalier » (pour lequel se posent des questions analogues), en Asie Mineure, en Grèce propre ou en Thrace, entraîneraient aux mêmes conclusions. Voir plus bas.

[3] On sait que le caractère infernal du cheval, en particulier, a été bien prouvé par L. Malten (*Arch. Jahrb.*, t. XXIX, 1914).

[4] *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2581.

[5] *Ib.*, 2589.

[6] *Sculptured tombs of Hellas*, p. 93 et 101 s.

votif au type funéraire[1]... Il avait raison d'ailleurs de ne point s'en tenir à une ligne droite; car même à l'époque romaine, où l'on tend à admettre la prépondérance absolue, dans ces reliefs, du sens funéraire, tant s'en faut qu'on puisse, bien souvent, à propos de chaque cas particulier, arriver à une certitude.

Dans celui qui nous occupe, deux indices nous paraissent témoigner que le banquet est funéraire et que l' « Héraclès » accoudé représente le mort. Le petit personnage que la photographie laisse deviner aux pieds du héros semble assis ou prostré en une attitude de deuil ou de méditation, la main au menton. Il n'a rien de commun ni avec les adorants ni avec l'esclave, et sa posture non plus que sa taille ne rappellent la femme si souvent assise au pied du lit dans les scènes de ce genre. Je ne crois pas que, pour l'expliquer, il faille remonter à ces douteuses terres cuites de Tarente, des v[e]-iv[e] siècles, où se voit « entre le mari et la femme un enfant », formant avec eux, comme le supposait Furtwängler, une sorte de trinité divine[2]. Je préfère comme tête de série ces stèles attiques où, aux pieds du jeune mort, splendide de nudité athlétique, un esclave, de petit devenu minuscule, ne fait rien ou finit même par s'asseoir ou se tasser, tout endormi, la tête appesantie dans la paume de la main[3]. On suit l'évolution du même thème dans une foule de « banquets funéraires » du Musée Ottoman[4]. Les « héros », homme et femme, sont flanqués de jeunes esclaves de taille très réduite, dont le sexe s'accorde au leur comme il se faisait dans les bonnes maisons, et, le plus souvent, quelque attribut, une cassette, une œnochoé, précise

[1] *Coll. Sabouroff*, Intr., p. 31 s. et 37 s.

[2] *Ib.*, p. 30 : « Il est à supposer que, dans le culte ignoré de nous auquel ces figures étaient destinées, on adorait, à côté du couple principal, un génie sous forme d'enfant. »

[3] Voir, par exemple : P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, p. 152 et pl. XV (cf. S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 390, 2).

[4] G. Mendel, *Musées impériaux ottomans* (*Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*), t. III (Constantinople, 1914), p. 84-328.

leur condition et leur utilité. Mais bien des fois aussi on les voit inactifs, les bras croisés, ou les jambes, comme quelqu'un qui s'appuie à un mur; ou les mains nouées sur le ventre; ou l'une d'elles portée sous le menton, d'un geste désolé[1]. Réduits à être une image du deuil, ils tiennent pourtant encore sur ces bas-reliefs la place qui convient à des serviteurs. Mais de ce dernier lien pouvait les libérer une assimilation plus ou moins complète avec les petits Amours « figurant des esprits bienfaisants, ou peut-être symbolisant la mort »[2], qui, de naissance hellénistique, s'étaient naturalisés italiens sur les cistes cinéraires et allaient encombrer de plus en plus les sarcophages romains, en attendant de jouer leur rôle dans la statuaire sépulcrale italo-française des XVIe-XVIIIe siècles. Ces « anges », nus, potelés et pourvus d'ailes, devaient bien entendu, par leur grâce un peu facile, l'emporter dans l'iconographie funéraire; mais l'enfant en tunique n'est pas une rareté; les sculpteurs ne s'astreignant plus à le montrer tristement inactif, on le voit, par exemple, tenant une grappe et un oiseau au pied du sarcophage en forme de lit où un Romain du IIIe siècle *p. C.* se fit représenter couché auprès de sa femme, avec les attributs d'Hercule[3]. Celui de la plaque de Sofia, tout comparable qu'il soit par la place qu'il occupe, n'est pas aussi libéré ni des traditions attiques ni de son origine servile. Mais d'autant mieux affirme-t-il le caractère funéraire du monument.

[1] Id., *ib.*, t. III, n°s 908, 909, 980, 982 à 987, 990, 991, 993, 995 à 1002, 1008, 1020, 1044.

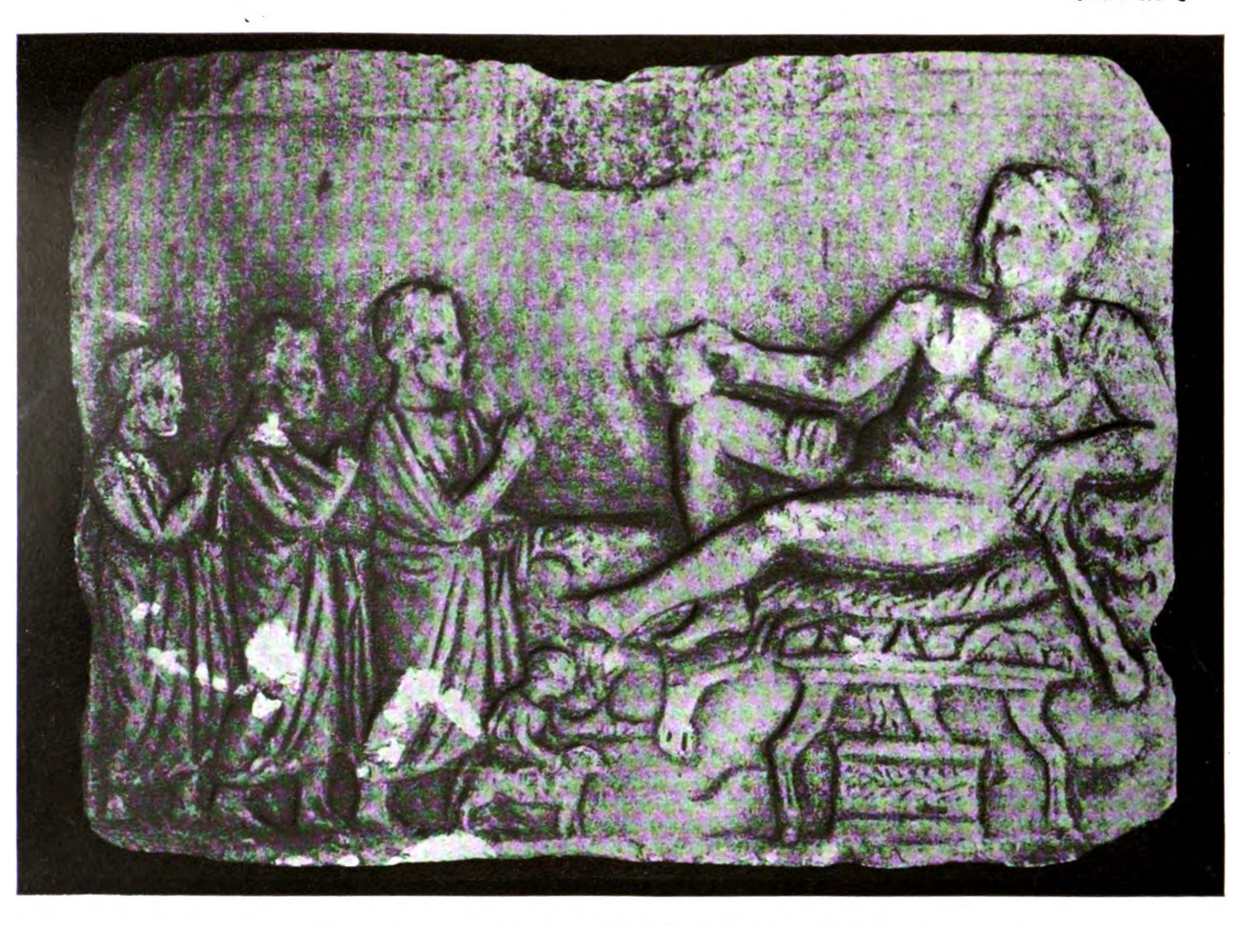
[2] Ad. Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, Intr., p. 39. — Mais il faut aussi tenir compte du fait que l'art funéraire, avant de trouver son expression propre (que parfois il n'atteint jamais), s'est contenté, chez les païens aussi bien que chez les chrétiens, des formules les plus communes et les moins topiques, sacrées ou profanes. Ainsi « Hercule désarmé par les Amours », qui se voit avec un sens funéraire sans doute très net sur un sarcophage (C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, t. III, 1, n° 142), c'est un thème décoratif banal de la peinture hellénistique (cf. Helbig, *Wandgemälde Campaniens*, n°s 1137 et suiv.).

[3] *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XXXIX (1921-1922), pl. VII (cf. p. 219 et suiv.).

L'autre détail qui mérite quelque attention est la coupe de barbe d' « Héraclès ». Elle est taillée si court que tel pourrait même douter de son existence. A tort, je crois : s'il était supposé rasé, le bas du visage apparaîtrait singulièrement lourd. Or, cette mode de bien dégager la ligne de la mâchoire sans renoncer à la barbe, mode militaire peut-être, adoptée déjà par Caracalla, est caractéristique du IIIe siècle de notre ère, surtout après Sévère-Alexandre. Voilà donc un moyen de dater notre bas-relief[1]. Mais le profit de cette remarque est encore plus considérable. Quand, en cette période, les empereurs ou les villes frappent monnaies au type d'Héraclès, le héros est figuré parfois imberbe, mais le plus souvent orné d'une barbe épaisse, bien bouffante, semblable à celle dont se glorifie l'Hercule Farnèse. Le fils d'Alcmène ne suit donc pas la mode. Mais le mort l'avait suivie pendant sa vie et n'avait pas entendu y renoncer en prenant les traits avantageux d'Hercule : le geai de la fable trahit toujours son déguisement par quelque bévue. Nous avons donc affaire à un homme héroïsé? Certes. Mais, alors, pourquoi les adorants portent-ils la barbe pleine[2], comme on ne faisait plus de leur temps? Simplement parce qu'ils ne sont que des figurants impersonnels, copiés d'atelier en atelier sur les prototypes attiques des Ve-IVe siècles avant Jésus-Christ. Il n'en est que plus frappant de sentir se révéler dans le soi-disant « Héraclès » un contemporain... mettons de Macrin ou d'Aurélien, qui a voulu revêtir après sa mort l'aspect du plus grand des héros, mais sans sacrifier l'un des traits les plus futiles de sa physionomie individuelle.

[1] La nature et la qualité du travail s'y accordent; la petite taille (relative) de la massue considérée comme signe plutôt que comme réalité, la pudeur très peu hellénique qui a presque dévirilisé ce corps immense sont particulièrement expressives.

[2] Le second, pourtant, malgré l'allongement de sa physionomie, semble retenir quelque chose de la mode régnante.



Hercule funéraire (bas-relief du Musée de Sofia).

∴

Par l'intention, sinon par le genre, ce relief se révèle donc tout à fait comparable au couvercle de sarcophage conservé à Rome au Palais Farnèse, dont nous avons donné des reproductions en étudiant *Hercule funéraire*[1]. Nous avons alors développé des idées très générales sur l'établissement du type dionysiaque d'Héraclès couché, sur sa signification chthonienne et son évolution funéraire[2], sur les symboles philosophiques et les survivances magiques, qui, s'attachant à la personne et à la légende du héros, expliquent la fréquence de son image et des scènes représentant ses travaux sur les sarcophages romains des premiers siècles de notre ère. Nous ne pensons pas avoir à revenir sur ces différentes questions[3]. Mais la nouvelle découverte invite à une recherche plus particulière.

Il faut bien dire, en effet, que de la foule des représentations héracléennes « communes » sur les sarcophages on ne peut jamais conclure ni que le mort ait eu une spéciale dévotion à Hercule, ni, à fortiori, qu'il ait songé le moins du monde à s'identifier avec lui[4]. Et

[1] J. Bayet, *Hercule funéraire* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XXXIX et XL, 1921-1923).

[2] Id., *ib.*; en particulier : t. XXXIX, p. 244 et 251-259; t. XL, p. 100 s. Cf. J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, p. 396 et suiv.

[3] J'indique seulement (ce qui peut être utile pour la suite de la discussion) qu'un si riche symbolisme philosophique et religieux exclut la solution trop simpliste qui voudrait qu'Héraclès figurât sur des tombes seulement en tant que « héros par excellence » (κατ' ἐξοχήν).

[4] D'autres monuments figurent, *vraisemblablement*, le mort sous les traits d'Hercule, mais ils sont eux-mêmes des plus rares : sarcophage de la Villa Pamfili représentant en médaillon Hercule couché que désarment deux Amours (C. Robert, *Ant. Sarkophagrel.*, III, 1, n° 142), avec une forte probabilité; fragment de sarcophage du Palais Mattei représentant le symposion d'Hercule-Bacchus devant les divinités capitolines (id., *ib.*, n° 140), de façon beaucoup plus douteuse. La plaque sculptée de Naples, avec Omphale et Hercule, dont Stephani (*Der ausruhende Herakles*, p. 202-205) défend l'authenticité, ne s'affirme sans contestation ni funéraire ni iconographique, au moins pour le personnage d'Hercule (cf. S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. III, p. 74, 2).

tant que la plaque de Sofia restait ignorée, le couvercle Farnèse, pratiquement isolé, n'apparaissait qu'une floraison étrange du symbolisme héracléen, orientant à coup sûr les investigations, mais échappant lui-même à l'étude. Le nouveau monument nous oblige à concevoir non plus comme une fantaisie individuelle, mais comme un fait d'une certaine généralité, l'identification du mort avec Hercule. Or, que le désir d'immortalité de païens se traduise de cette façon, c'est un phénomène beaucoup plus singulier et complexe que l'identification avec une divinité de caractère chthonien éminent (Hadès-Sérapis, Hermès, Dionysos, Asclépios)[1], ou de signification astrale (Soleil-Apollon), ou revêtue de l'autorité suprême. En effet, Héraclès ne peut prétendre à une détermination aussi précise ou aussi flatteuse; mais, d'autre part, sa signification politique et ses nuances provinciales le rendent capable d'exprimer bien des réalités diverses, sous la même apparence, dans l'Empire romain. *Si nous pouvions saisir, au moins en partie, ce qu'il y a d'universel et surtout de local sous ces images...?*

Quelle misère, dira-t-on : deux débris, dont la provenance exacte est même inconnue! — Mais, par chance, ils représentent deux conceptions fort différentes du monument funéraire, dont l'une au moins, le bas-relief au banquet, est d'aire assez limitée, ne s'étant point répandue en Occident. La formule du sarcophage, au contraire, sous ses deux aspects de cassette à reliefs et de catafalque à couvercle anthropoïde (que le mort soit gisant ou accoudé), bien que d'origine orientale et de développement grec-hellénistique, a surtout été fêtée en Italie. Si donc l'opposition n'est pas absolue à cet égard entre les deux monuments, elle est pourtant suffisante pour amorcer une discussion contrastée. D'autant plus que le peu de circonstances qui entourent pour nous leur découverte ne laisse pas de nous permettre sur leur origine des conclusions vraisemblables : le sarcophage Far-

[1] Cf. F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2579; J. Bayet, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXIX, p. 260 et suiv.

nèse, en place et décrit dès le milieu du XVIe siècle[1], ne semble pouvoir être venu d'ailleurs que d'Italie; le bas-relief, entré au Musée de Sofia sans doute au cours de la dernière guerre, doit provenir de la Thrace, au sens le plus large du mot[2].

∴

Or, par un malheur singulier, ces deux formules artistiques, développées l'une par des Grecs, l'autre par des Italiens, se révélèrent également impropres à exprimer sans ambiguïté les espérances d'immortalité par l'attribution au mort de traits divins. Et leur insuffisance ne contribua sans doute pas médiocrement à l'inconsistance des conceptions païennes sur l'outre-tombe. C'est ce dont il convient de se rendre un compte exact si l'on veut apprécier à leur pleine valeur les monuments exceptionnels dont il s'agit ici.

Le cercueil « osirien » des Égyptiens dont le couvercle était sculpté en apparence de momie, mais d'une momie vivante, au visage découvert, dut servir de modèle aux tailleurs de pierre de Sidon; des artistes grecs, de race ou de formation, embellirent sur les sarcophages carthaginois du IVe siècle l'image du gisant; mais il faut, semble-t-il, passer en Étrurie pour voir, sur des coffres de terre cuite d'abord, puis de pierre, les morts se relever à demi et s'accouder comme pour un banquet éternel : idée à laquelle on peut trouver même de la poésie[3]. Proprement étrusque aussi, ou italienne, l'habitude de pousser aussi loin que possible le réalisme, sans doute ressemblant, de ces figures funéraires, qu'elles fussent de grandeur naturelle, ou réduites, comme des caricatures du dernier siècle, moins

[1] *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXIX, p. 220 et n. 1.

[2] Limitée par le cours inférieur du Danube, le Pont-Euxin, la Propontide et la mer Égée.

[3] Cette nouveauté, qui paraît si originale, n'est pourtant que l'adaptation d'un thème grec, celui du lit de festin, fréquent sur les vases et en de petits monuments, terres cuites et bronzes. Cf. d'autres remarques ou observations : *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXIX, p. 254 s.

de tête que de corps, sur les urnes cinéraires que Volterra nous a conservées en foule. Or, du point de vue de l'héroïsation du mort[1], ce réalisme des traits et de la mise présentait beaucoup plus d'inconvénients que d'avantages : d'être immortalisé en pierre avec sa physionomie plus ou moins vulgaire, le défunt s'interdisait l'apparence d'un dieu. Sans doute on pouvait lui dénuder le torse, ou même, tout déshabillé, l'affubler des attributs d'un dieu caractéristique; mais, quelque immobilité où l'on figeât ses traits, il restait cependant celui qu'on avait vu passer dans les rues et vivre parmi les hommes[2]. Les femmes, que la sculpture, même romaine, idéalisait plus volontiers, pouvaient encore assez facilement s'identifier à des déesses, surtout aux moments où la mode de la coiffure était simple et aisée[3]. Mais les hommes étaient gênés, et les traditions religieuses d'un pays où les « héros » étaient malgré tout peu nombreux ne les aidaient guère à s'immortaliser individuellement, non plus que les formules funéraires latines, précédées du *dis manibus*, à revêtir l'apparence d'un dieu particulier.

Aussi les sarcophages héracléens, qui sont presque tous italiques, se contentent-ils, sauf très rares exceptions, d'un symbolisme tout général, bachique et moral, où Hercule figure un peu contre le mauvais œil, beaucoup par l'exemple mouvementé de sa vie, alentour du défunt plutôt que confondu avec lui.

Dans le domaine gréco-oriental le problème se présentait sous des aspects en partie différents ou, en ceux qui s'avèrent comparables, à un stade supérieur d'évolution. Voici, par exemple, sur des stèles

[1] Sur l'héroïsation des morts en Italie : *ib.*, p. 261 et suiv.

[2] C'est pourquoi, dans les monuments funéraires d'Italie (les sarcophages en particulier), quand les morts sont figurés sous apparence divine, c'est plutôt en bas-relief, de taille médiocre, qu'en ronde bosse sur le couvercle : ils passaient ainsi plus inaperçus et notables seulement à leurs proches.

[3] Voir, par exemple, la statue d'une Romaine en Diane, datant de la première moitié du Ier siècle *p. C.*, trouvée, il y a quelques années, à Ostie (G. Calza, *Notizie d. Scavi*, 1922, p. 88 et suiv. et fig. 1).

d'Asie un hermès d'Héraclès[1]. Même si cet accessoire vient, comme le pense M. E. Pfuhl, d'une habitude de palestre, on doit bien admettre (il le fait) qu'il a pris une valeur funéraire soit par l'intermédiaire des jeux funèbres, soit parce qu'Héraclès fréquente à partir du IVe siècle (et même, dirons-nous, de la fin du VIe) les divinités chthoniennes, ou encore, étant pour les Grecs le héros κατ' ἐξοχήν, préfigure la vie éternelle du défunt[2]. L'Héraclès qui se voit au fronton d'un relief funéraire attique, tardif, est peut-être en ce sens un simple symbole; mais je croirais plus volontiers que M. Pfuhl à sa valeur prophylactique[3]... Tout cela, sous des formes très différentes, ne trahit pas des idées bien distinctes de celles que nous a suggérées l'ensemble des sarcophages, postérieurs en moyenne, de l'Empire. — Mais d'autres aspects de la « vie héroïque » chez les Grecs sont plus notables. En particulier les « thiases », ces « hétairies » religieuses[4]. Il ne s'agit point ici de groupes d'initiés, mais de confréries sans doute sans mystère : sur une tablette votive attique, on voit le mort festoyer avec Héraclès et les Muses[5]; un autre bas-relief, autrefois encastré au mur de la citadelle d'Ainos, et de bon style (fin du IVe siècle *a. C.*?), montre un homme couché à table, une femme à ses pieds, en face d'Héraclès assis sur un siège que recouvre la peau de lion[6]. Si le second monument peut, à la rigueur, ne pas être fu-

[1] Ernst Pfuhl, *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs* (*Arch. Jahrb.*, t. XX, 1905), p. 78-79.

[2] Id., *ib.*, p. 82-84. M. Pfuhl admet comme probable l'érection d'hermès de ce genre comme monuments funéraires.

[3] Brückner, *Ornament und Form*, p. 46 (cité par M. Pfuhl).

[4] Remontant peut-être, en ce cas, à une conception ancienne qui faisait des morts les πάρεδροι et les σύνναοι des dieux chthoniens (F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2589).

[5] *Arch. Zeit.*, 1871, p. 81 et suiv. et pl. XLIX; P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, p. 189.

[6] A. Dumont, *Inscriptions et monuments figurés de la Thrace* (Paris, 1877), n° 105; G. Mendel, *Musées impériaux ottomans*, t. III, n° 1025, p. 238 et suiv. — A. Dumont voulait y reconnaître, outre Héraclès, Zeus et Héra : sans raison.

néraire, le premier, du fait de la présence des Muses à côté d'Héraclès, ne semble pas devoir échapper à cette détermination. A fortiori ceux, assez fréquents, qui, au lieu d'Héraclès, montrent Dionysos : sur un beau bas-relief du Louvre, un mort aux traits fort caractérisés, accoudé, accompagné d'une femme demi-nue, accueille avec joie le dieu titubant, que soutient un jeune satyre[1]. Peut-être sommes-nous là tout près de thiases d'initiés à préoccupations d'outre-tombe[2]. En tout cas la liaison des défunts avec Dionysos ou Héraclès apparaît en ces derniers cas beaucoup plus intime que dans les stèles étudiées par M. Pfuhl[3].

Il faudrait savoir si elle l'était *notablement* davantage lorsqu'ils *semblent*, sur des monuments funéraires, se confondre avec un dieu. Une absolue précision à cet égard est fort malaisée, à cause de la faible individualité des traits, dans les statues ou bas-reliefs où l'on soupçonne que le mort porte figure divine. Là est la véritable difficulté, qui fait sans cesse hésiter les savants entre « tombe » et « ex-voto ». Pour sa solution (qui est essentielle à notre recherche), *nous imaginerons entre les dieux chthoniens et le mort une sorte de syncrèse assez indistincte, dont la seule évidence serait une espérance d'immortalité.* Il nous paraît que le monde grec nous offre de ce phénomène bien des exemples, dont l'habitude seule atténue pour nous l'étrangeté. Telles ces terres cuites de Tarente qui figurent un

[1] P. Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, *l. c.* (et fig. 73, p. 190); cf. Ad. Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, Intr., p. 34 s.; etc... — Le bas-relief provient d'Athènes.

[2] Le défunt des tablettes d'or dites « orphiques » trouvées dans l'Italie méridionale se fait aussi *reconnaître* par les divinités auxquelles il se lie.

[3] Cf. P. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée* (Paris-Nancy, 1910), p. 95 : « Presque toutes les inscriptions (de la période gréco-romaine) de la région pangéenne qui ont trait au culte de Dionysos proviennent de tombeaux, et les confréries dionysiaques qui s'y trouvent mentionnées semblent avoir été surtout des collèges funéraires... (Bacchos) leur apparaissait principalement comme un dieu d'outre-tombe. Ils attendaient de lui la résurrection. »

homme, d'ordinaire couché, avec une femme et souvent un enfant. Cette « trinité », A. Evans la définissait[1] Dionysos-Cora-Iacchos; mais P. Gardner l'appréciait déjà bien plus exactement : « A Tarente, comme à Sparte, les ancêtres morts étaient mal distingués du roi et de la reine du monde infernal[2]. » Cette hypothèse d'une *divinisation diffuse* a pu, en son temps, paraître une échappatoire dans la querelle entre les savants partisans qui d'une interprétation « divine », qui d'une interprétation « humaine »; mais elle risque bien d'être la simple vérité. De même, le fait que sur un certain nombre de bas-reliefs du « banquet funèbre » l'homme, demi-couché comme Asclépios, est coiffé du calathos comme Sérapis[3], serait d'une difficulté insoluble si l'on essayait d'y appliquer des critères logiques : la présence du serpent sur un bas-relief de Bruxelles ne saurait imposer l'interprétation d'Asclépios contre celle de Sérapis, bien que l'animal de Sérapis soit le chien, puisque le serpent, par tradition chthonienne, accompagne tout être infernal; d'autre part, une syncrèse dionysiaque alexandrine a fini par faire appliquer à Sérapis l'épithète de συμποσιάρχης[4], qui suppose qu'on se le représentait à l'occasion couché sur un lit de table. Dirons-nous donc que, sur ces monuments, le mort est identifié à Sérapis? Non; car, à la date où ils remontent, l'attitude qui lui est prêtée est asclépienne, non sérapienne. Alors, qu'il est pourvu à la fois des emblèmes d'Asclépios et de Sérapis? Non; non, car nul effort n'a été tenté par l'artisan pour individualiser son personnage[5]. Il vaut sans doute mieux croire qu'ici

[1] *Journ. of Hellen. Stud.*, t. VII, 1.

[2] *Sculptured tombs of Hellas*, p. 101 s.

[3] Sur le thème : F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2576. Voir, par exemple : S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 43, 4; 44, 4; 45, 2; 163, 1 (Bruxelles); 412, 1...

[4] Fr. Cumont, *After life in Roman Paganism* (New-Hawen, 1922), p. 202.

[5] De là une difficulté spéciale pour distinguer les ex-voto à Asclépios de monuments proprement funéraires; cf. le relief de Délos : S. Reinach, *op. cit.*, t. II, p. 326, 1 (= *B. C. H.*, 1892, pl. VI).

encore une « image de l'au-delà » unifie sous le signe de l'espérance les silhouettes chthoniennes d'Asclépios le guérisseur et de Sérapis l'apaisant en un banquet qui peut, à volonté, passer pour celui du mort.

Cette conception mal arrêtée, rencontrant pour s'exprimer l'idéalisme facile des artisans grecs, a donné naissance pour notre tourment à toutes ces scènes stéréotypées de banquet funéraire, où il est impossible de deviner un *homme* sous les traits du personnage principal, sans qu'on puisse pourtant affirmer ou croire qu'il est un dieu[1]. On pensera volontiers que cette banalité de physionomie n'aidait pas davantage que les excès réalistes des Italiens aux progrès de la tendance vers la divinisation des morts.

Mais les Grecs n'avaient-ils pas, pour sortir de cette impasse, les exemples sans nombre de leurs héros d'autrefois et une langue à effets? Les mots ἥρως, ἡρωΐς, ἡρῷον, appliqués de plus en plus couramment aux morts et aux tombeaux[2], entraînaient avec une extrême facilité la divinisation *personnelle* du défunt, qui, sans aucun oripeau de l'Olympe ni des Champs-Élysées, sans modifier en rien son nom, se faisait élever des autels[3]. Une foule de personnages historiques, surtout des fondateurs de colonies et des athlètes, avaient tracé cette voie dès le VIIe siècle (sans même parler des rois mythiques) et surtout à partir du Ve[4]. Et la flatterie gréco-orientale, après Alexandre, n'épargnait même pas aux vivants le ridicule du nom de « dieu » : témoin, entre tant d'autres, ce lieutenant de César, Cn. Domitius Calvinus, qui, battu par Pharnace, n'en obtint pas

[1] C'est ce que remarque (sans l'expliquer) P. Gardner lorsqu'il écrit qu'il est pour ainsi dire impossible de distinguer dans ces scènes de banquet les héros des morts héroïsés (*Sculptured tombs of Hellas*, p. 93).

[2] Non cependant avant le IIe siècle en Attique (F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2580).

[3] Nous pensons surtout au relief de Bassa, παρθένος ἡρωΐς (autrefois à Éphèse) : Le Bas, *Mon. fig.*, pl. 141 (= S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 102, 4). Voir F. Deneken, *loc. cit.*, 2547 s.

[4] F. Deneken, *loc. cit.*, 2516 et suiv.

moins dans le Pont un autel et une dédicace[1], comme n'importe lequel des Olympiens. — Mais cette habitude même, en un autre sens, rendait à tout le moins inutile la représentation du mort sous les traits d'un dieu particulier.

De sorte qu'aux environs de notre ère, par exemple, la plastique, avec la poésie qui en dérivait, offrait aux mortels maintes formules de divinisation, mais à la fois si peu fixées, si contradictoires et si banales que personne peut-être ne devait les prendre pour autre chose que de vaines flatteries. Octave, obligé par sa jeunesse à choisir son « masque » parmi les dieux imberbes, aimait à revêtir l'aspect du chthonien Hermès-Mercure, bienfaisant aux hommes[2], ou bien, quand une haute aspiration astrale l'enivrait, et de plus en plus lorsqu'il prit confiance en ses destinées, celui d'Hélios-Apollon[3]. Mais,

[1] Fr. Cumont, *Studia Pontica*, t. III, 1 (*Recueil des inscriptions grecques et latines du Pont et de l'Arménie*), nº 260 (Ziléh = Zéla) : Καλουσίνῳ θεῷ Φίλων. — Cf. Sueton., *Aug.*, 52 : ... *templa quamuis sciret etiam proconsulibus decerni solere.*

[2] Horat., *Carm.*, I, 2, v. 41-44. Voir K. Scott, *Mercur-Augustus und Horaz C.*, I, 2, in *Hermes*, t. LXIII (1928), p. 15-33.

[3] La ferveur apollinienne qui suivit Actium, la construction du temple palatin ne paraissent être que l'expression officielle, traditionnelle et raisonnable, d'un long travail d'Octave sur lui-même et autour de lui pour se donner une personnalité héliaque et apollinienne. — *A)* Suétone nous a transmis les fables sur sa naissance : sa mère concevant d'un serpent (dont il portera le signe sur son corps) dans un temple d'Apollon; son père rêvant que d'Accia allait sortir un soleil rayonnant; lui-même cru fils d'Apollon (*August.*, 94). — *B)* L'autre groupe de faits est encore plus intéressant. C'est à Apollonie que l'astrologue Théogénès est censé lui avoir révélé son horoscope, en lequel Octave prit plus tard une telle confiance qu'il le publia et frappa même une monnaie d'argent au signe du Capricorne, *quo natus est* (Sueton., *loc. cit.*). Mais le soleil traverse le Capricorne du 21 décembre au 19 janvier; or, Octave était né le 9e jour avant les calendes d'octobre (Sueton., *August.*, 5), soit le 23 septembre. Il faut tenir compte, il est vrai, du désordre du calendrier romain à cette date : César, dictateur, dut ajouter quatre-vingts jours à l'année 46. Mais, de toute façon, Octave n'a pu naître sous le signe du Capricorne. Donc, en vulgarisant son horoscope, il « truquait » (très notablement) son état civil; pour un motif bien clair, il me semble : le Capricorne signale *la renaissance du soleil.* Cependant M. J. Carcopino admettrait (malgré Suétone)

en d'autres circonstances, il se contentait, en gardant sa physionomie personnelle, de prendre place à la beuverie céleste entre Hercule et Pollux[1]. Et Virgile, anxieux de le diviniser, mais gêné de déposséder les Olympiens à son profit, en faisait une sorte d'intendant actif des fils de Kronos, ne sachant d'ailleurs bonnement si la terre, la mer ou le ciel lui conviendrait mieux : seuls, par un oubli expressif des plus anciennes conceptions qu'effaçaient les influences syriennes, les Enfers lui paraissaient devoir être exclus du choix qu'il lui offrait[2].

∴

La Thrace, qui commença à s'helléniser, par la vallée du Strymon, dès le IVe siècle avant notre ère, devait participer, en tant qu'elle adoptait les idées grecques, à cette indétermination bizarre de la nature du mort héroïsé, ou, du moins, de ses représentations. Mais, au surplus, par son propre génie, elle tendait à accroître plus qu'à résoudre les difficultés de la *divinisation diffuse*.

On sait avec quelle force les « Thraces » (surtout les Gètes, les Trauses, les Crestonéens, les Crobyzes, les Térizes) croyaient à l'im-

que le Capricorne sur la monnaie fait allusion non à la date de la naissance, mais à celle de la conception, importante en matière astrologique; on ne tiendrait alors nul compte des erreurs du calendrier anté-julien. — *C)* Enfin la célèbre indication de Suétone (*August.*, 70) sur le « banquet des douze dieux », où Octave fit le personnage d'Apollon, atteste qu'il avait poussé ces spéculations à leur terme dès avant Actium; et de même (en 36 au plus tard) la consécration qu'il fit à Apollon du terrain qu'il avait acheté sur le Palatin pour y bâtir et que la foudre avait frappé (Cass. Dio, XLIX, 15).

Sur le culte familial d'Apollon dans la gens Julia, voir le mémoire de M. Gagé, résumé par M. P. Fournier, *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1928, p. 161-163. Il est intéressant de noter, après ce que nous venons de dire, la remarque de M. Fournier sur l'association, très apparente en Gaule, établie par Auguste entre Apollon et Mercure.

[1] Horat., *Carm.*, III, 3, v. 9-12 (cité par Fr. Cumont, *After life in Roman Paganism*, p. 205).

[2] Verg., *Georg.*, I, 24-39.

mortalité[1] : si certains de leurs rites, comme l'auto-sacrifice de la veuve aimée, les gémissements sur le nouveau-né et la joie autour du cadavre, ne les distinguent pas éminemment des Indiens, Caucasiens, etc..., et même, en une certaine mesure, des Achéens d'Homère, on est bien forcé d'admettre que leur Zalmoxis et leur Sabazios possédaient à cet égard une originalité spéciale qui fit leur fortune dans la mythologie et la religion hellènes. Or, plus cette croyance en l'immortalité est assurée, moins il devient utile de parer le mort des attributs d'une divinité pour l'en faire bénéficier ou pour la faire imaginer aux survivants. Mais, l'eût-on même voulu, les dieux thraces, par leur nature, ne s'y fussent pas facilement prêtés. Ils n'étaient pourvus, semble-t-il, que d'une très faible individualité : le « promoteur » d'immortalité chez les Gètes, Zalmoxis, prenait aussi le nom de Gébéléizis[2], et nul signe distinctif ne nous permettrait de le reconnaître sur quelque monument qui le représenterait[3] ; — Sabazios, en qui les Grecs voyaient une sorte de Dionysos[4], avait aussi pour rôle d'assurer l'immortalité à ses initiés et ne le faisait pas autrement que Zalmoxis lui-même, par une communion d'ivresse[5] ; — le chasseur de sangliers et de chevreuils, Rhésos, qui doit être consi-

[1] Herodot., IV, 93-94; V, 4-5; Pomp. Mela, II, 18; Julian., *Caes.*, 327 D; Phot., Suid., *Etym. Magn.*, s. v. Ζάμολξις. — Cf. Tomaschek, *Die alten Thraker* (*Sitz. Ber. d. Wiener Akad.*, 128, IV), p. 97; E. Rohde, *Psyché*[2] (Freiburg i. B., 1898), t. II, p. 28-31; P. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 99 s.; G. I. Kazarow, *Beiträge zur Kulturgesch. der Thraker* (Sarajevo, 1916), p. 91 et *passim*; etc...

[2] Herodot., IV, 94.

[3] Si les Grecs l'identifiaient parfois à Kronos (Phot., Suid., *Et. Magn.*, s. v. Ζάμολξις), c'était seulement en tant que souverain des morts dans l'au-delà.

[4] Mais aussi, plus tard, et comme dieu suprême, Zeus ou Hélios : P. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 59. Voir plus bas.

[5] Herodot., IV, 95 : τὸν Σάλμοξιν τοῦτον ... κατασκευάσασθαι ἀνδρεῶνα, ἐς τὸν πανδοκεύοντα τῶν ἀστῶν τοὺς πρώτους καὶ εὐωχέοντα ἀναδιδάσκειν ὡς οὔτε αὐτὸς οὔτε οἱ συμπόται αὐτοῦ οὔτε οἱ ἐκ τούτων αἰεὶ γινόμενοι ἀποθανέονται, ἀλλ' ἥξουσι ἐς χῶρον τοῦτον ἵνα αἰεὶ περιεόντες ἕξουσι τὰ πάντα ἀγαθά. Cf. P. Perdrizet, *op. cit.*, p. 54.

déré comme le « cavalier thrace » pourvu d'un nom[1], n'en figurait pas moins un « troglodyte » comme Zalmoxis et un « prophète » de Bacchos-Dionysos[2]; et Dionysos n'était-il pas lui-même représenté chassant à cheval sous des treilles, en un bas-relief plein d'allure[3]?... Comment, dans ces conditions, eût-il été possible chez les Thraces de figurer le défunt immortalisé sous les traits d'un dieu *particulier*?

Ainsi le génie mystique de la Thrace, demandant à tous ses dieux les mêmes bienfaisances, surtout celle, obstinément désirée, de l'immortalité, et assurant à une foule d'initiés[4] la compagnie des dieux et même la fusion avec eux, aurait plutôt engagé les Grecs du voisinage à pratiquer la *divinisation diffuse* qu'il n'eût admis l'héroïsation des individus sous une forme divine précise[5].

Aussi la pénétration des idées helléniques par les côtes de la mer Égée et du Pont-Euxin, et surtout par la Macédoine (quand elle se fut donné un rôle éminent dans l'histoire grecque), tout en travaillant à déterminer ce vague grandiose, ne réussit-elle bien souvent qu'à créer des formules bâtardes. Voici trois inscriptions qui nous semblent particulièrement éloquentes :

a) De Philippopolis. — Autel dédié Ἀγαθῇ Τύχῃ, avec bas-relief figu-

[1] G. Seure, *Le roi Rhésos et le héros chasseur* (*Rev. de philologie*, 1928, p. 106-139). *Rhésos*, de même racine que *rex*, paraît bien être une épithète (= κύριος ou δεσπότης) transformée en nom propre par les Grecs.

[2] E. Rohde, *Psyché* (éd. franç. par A. Reymond, Paris, 1928), p. 287, n. 2 Cf. (sur Zalmoxis) : Herod., IV, 95, dont le récit est « rationalisé » suivant un thème de folklore fréquent dans le monde grec.

[3] Reproduit par P. Perdrizet, *op. cit.* Il a pu faire penser (un peu vite?) à M. Perdrizet que le Dionysos *primitif* était un chasseur. — Zalmoxis, dieu-ours, est lui-même sous un de ses aspects dieu chasseur et de chasseurs (id., *ib.*, p. 40).

[4] Sabaziastes et *aristocratie* gète : voir, plus haut, p. 19, n. 5.

[5] Les influences étaient réciproques : soi-disant ossements de Rhésos transportés, comme ceux d'un héros, par les Athéniens à Amphipolis, en 437/36 (Polyaen., VI, 53); ancienneté et fréquence des héroïsations grecques sur les côtes et dans les îles en rapports avec la Thrace (F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2517 s.).

rant un « banquet funèbre »[1]. — Mais la dédicace « à la Bonne Fortune » n'avait bien souvent qu'une valeur exclamative.

b) De Péristéra. — « Cavalier thrace ». Θεοῖς Διοσκόροις Αὔγα (?) ζῶν ὑπὲρ αὑτοῦ καὶ τῶν ἰδίων εὐχήν[2]. — Malgré le dernier mot, le monument me semble de sens funéraire pour deux raisons : d'abord la dédicace aux Dioscures ne justifie pas l'image du cavalier thrace, qui doit alors être considéré comme le mort héroïsé[3], et puis, le mot ζῶν suggère l'idée contraire, et la formule est celle du tombeau élevé par quelqu'un, de son vivant, à lui-même et aux siens.

c) D'Okhrida (Lychnidos). — Dédicace : Ἡρακλεῖ μεγίστῳ Π. Κουιντιανοῦ τοῦ Λυσιμάχου Π. Σηούειος Πομπέειος κωμαρχῶν ἀνέθηκεν[4]. — L. Heuzey se demandait si cet « Héraclès Très Grand de P. Quintianus » était « qualifié ainsi du nom du fondateur de quelque thiase, semblable à celui que nous fait connaître l'inscription de Ressova[5]. Peut-être est-il plus simple de croire que la divinité d'Hercule se prêtait dans ce cas à représenter la personnalité humaine, comme la Junon des femmes ou la Diane des jeunes filles, *et surtout le dieu Genius avec lequel Hercule se confondait volontiers dans la religion des Romains* ». Réserves faites sur les derniers mots, que nous soulignons[6], les deux interprétations sont possibles, et la seconde nous paraît excellente.

Ces inscriptions font visiblement du dieu non un patron de thiase, mais l'ange gardien personnel et le refuge divin de tel ou tel mortel[7].

[1] A. Dumont, *Inscr. et mon. fig. de la Thrace* (1877), n° 45.

[2] Id., *ib.*, n° 61ª.

[3] Id., *ib.*, p. 71 ; cf. (n° 61) le relief de Papazli qui juxtapose en deux cadres le cavalier et le banquet : voir plus bas.

[4] L. Heuzey et H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine* (Paris, 1876), n° 141, p. 341 et suiv.

[5] Id., *ib.*, n° 133, p. 329 s. (vallée de l'Érigon) : la stèle a été élevée par Méléagros, fils de Ménandros, pour ses compagnons de thiase Ἡρακλῇ θεῷ μεγίστῳ.

[6] Cf. J. Bayet, *Origines de l'Hercule romain*, p. 379 et suiv.

[7] Je me demande s'il ne faut pas attribuer une signification analogue à un bas-relief de Philippopolis (A. Dumont, *Inscr. et mon. fig. de la*

L'affirmation de l'immortalité générale des hommes s'y oublie; en revanche, l'individu et le dieu auquel il se fie personnellement se précisent, sous forme gréco-latine.

Progrès très relatif d'ailleurs, et auquel la Thrace avait peine à se rallier. Le « héros cavalier », qu'on a si souvent cherché à expliquer, garde encore à un haut degré les indéterminations d'autrefois; cependant nous pencherions à retrouver aussi en lui tant soit peu de ces idées nouvelles. A. Dumont s'inquiétait déjà de la liaison pressentie entre le repas funéraire et le cavalier, et, serrant avec excès sa pensée, il affirmait : « On ne doit pas dire *le héros thrace*, mais *les héros thraces;* l'héroïsation des mortels et le culte des ancêtres divinisés sont une des formes les plus originales de la religion de ce pays[1]. » Soit. Mais comme M. Perdrizet paraît plus près de la vérité lorsqu'il remarque que « le banquet » et le « héros chasseur » n'étaient guère que des tableaux de piété pénétrés du sens vague de la vie future! « L'image importante, écrit-il, n'est pas le portrait du mort[2]. » — Bien qu'il exagère, lui aussi, mais en sens inverse[3]. — Les trois monuments que nous venons de citer éclairent un peu cette pénombre mystique : en vouant l'image du héros cavalier, le Thrace comptait peut-être s'assurer, à lui et aux siens, sa protection sur

Thrace, dans A. Dumont et Homolle, *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie*, Paris, 1892, n° 57 q), où se voient deux personnages de face sous une treille : à gauche, un jeune homme *en toge*, portant chaussures, avec un chien près de lui; à droite, Hercule. Mais aucune inscription ne précise la nature du monument.

[1] *Inscr. et mon. fig. de la Thrace* (1877), p. 71-72. Et, plus haut : « On figurait sur les stèles sous la forme du cavalier le mort héroïsé devenu κύριος et ἥρως; mais ce héros recevait des ex-voto... Le κύριος ἥρως était alors invoqué comme un dieu, et on l'associait aux grandes divinités, par exemple à Ἥρα, n° 32. » — Mais, au contraire, dans *Mélanges d'arch. et d'épigr.* (1892), p. 218 s.

[2] *Cultes et mythes du Pangée*, p. 100. Sur l'indétermination du « cavalier thrace », cf. Fr. Cumont, *Mithra*, t. I, p. 248-256; 232; t. II, p. 526.

[3] Sur les monuments où le « cavalier thrace » représente *sûrement* le défunt et sur les sarcophages où il revêt *peut-être* cette signification, voir G. I. Kazarow, *Real. Encycl., Suppl.* III (1918), s. v. *Heros (thrakischer)*, 1140; cf. *Arch. Anzeiger*, 1926, col. 4-6.

terre et dans l'au-delà, comme Auga (?) de Péristéra celle des Dioscures qu'il honorait, ou bien il se le figurait comme le génie chthonien[1] en lequel reposaient ou qui gardait les morts de sa famille[2], ou plus précisément comme le « reposoir » de l'ancêtre héroïsé : alors le cavalier pouvait devenir *celui* d'un particulier, comme à Lychnidos Héraclès Très Grand est l'Héraclès de P. Quintianus.

Il n'est pas dit que les Thraces n'appliquaient pas la même signification au banquet funéraire, lorsqu'ils le représentaient. Ils avaient dû connaître ce thème plastique par les îles voisines, Imbros et Thasos, où il est fréquent, et qui étaient terres d'élection pour les échanges religieux helléno-thraces[3] : leur suggérant la figure du cavalier, ils leur auraient emprunté celle du banquet. Et d'autant plus volontiers que leur rituel d'immortalité, déjà décrit par Hérodote, leur permettait de représenter en train de boire ou prêt à boire dans le rhyton ou la corne sacrée (même chose)[4] aussi bien l'homme que

[1] M. Rostovtzeff, qui a étudié avec pénétration certains aspects du « cavalier thrace » (*La représentation de la puissance monarchique en Scythie et sur le Bosphore*, chap. III, dans les *Izvestia* de la Commission archéologique impériale de Russie, XLIX), voit en lui l'intermédiaire entre les hommes et le dieu suprême du ciel et du soleil, dieu de victoire; il note sa relation mystique avec Mithra et, dans ses représentations, des traces de « dualisme » persan (résumé de M. Kazarow, *Arch. Anzeiger*, 1922, 197 s.). Mais cela n'exclut pas qu'avant d'entrer en relations avec ces divinités célestes, il eût été en rapports avec les divinités chthoniennes, si anciennes et puissantes en Thrace : voir plus bas.

[2] C'est ainsi que j'interpréterais de préférence l'épithète γενικός (= *gentilis* = « de la famille », et non pas « national »), donnée une fois au cavalier thrace, aussi à Apollon et (par deux frères) à Phoibos sur une dédicace de Sofia, contre l'opinion de M. G. Seure (*Rev. des Ét. anc.*, 1912, p. 253-260, et *Rev. arch.*, 1913[1], n° 94, p. 70 s.), qui confond les trois divinités.

[3] Conze, *Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres* (1860), pl. IV, X et XVI, etc... — Sur les idées d'immortalité à Thasos : Heuzey, *op. cit.*, p. 132. En attribuer l'introduction aux Sémites (F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2554) me semble étrange, ou au moins d'une généralisation excessive.

[4] Sur le caractère divin ou royal (voir plus loin) de ce vase chez les Thraces, voir G. I. Kazarow, *Beiträge zur Kulturgesch. der Thraker*, p. 23 s. et 51.

le dieu. Mais, et justement pour cette raison, il n'y avait pour eux nul motif de donner au personnage accoudé les traits particuliers de tel dieu hellène. Tout au plus auraient-ils pu, au cas où le relief fût strictement funéraire, individualiser la physionomie du mort : mais c'eût été gâter l'ample signification que leur religion leur permettait d'accorder au banquet comme au cavalier.

N'existait-il donc en Thrace aucun encouragement à l'immortalisation sous forme divine? Ce serait beaucoup trop dire. Au-dessus de ceux auxquels l'initiation assurait la survie (et, par conséquent, la compagnie de Zalmoxis avec l'espoir du retour parmi les hommes), les prêtres chez les Gètes étaient identifiés avec leur dieu et le grand prêtre s'appelait lui-même « dieu[1] ». C'est le stade religieux bien connu du « dieu vivant », dont le lamaïsme offre encore des exemples, et dont les survivances sont nettes non seulement dans les légendes, mais (et ceci est curieux) en des monuments funéraires du monde méditerranéen classique. Si, en effet, le rationalisme des Grecs se contentait de rendre visible le dieu protecteur auprès de son sacerdote[2], chez d'autres peuples, qui appréciaient moins familièrement le divin, le prêtre défunt s'ensevelissait, pour ainsi dire, dans les insignes de son dieu, comme si la mort avait achevé de l'identifier avec lui. Et je pense qu'il faut ainsi interpréter, *en toute rigueur*, les sarcophages du bacchant-Bacchus de Corneto[3] et de la prêtresse-déesse que les fouilles de Carthage ont révélée en toute sa splendeur hiératique[4]. L'assimilation se faisait, bien entendu, avec une particulière

[1] Strab., VII, 298. Voir l'ensemble des références : E. Rohde, *Psyché* (trad. Reymond), p. 287, n. 2.

[2] Par exemple, S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 255, 2 (Louvre) : le mort qui accueille Dionysos à sa table est supposé, avec beaucoup de vraisemblance, par Furtwängler (*Coll. Sabouroff*, t. I, Intr., p. 34 s.), avoir été son prêtre héréditaire. Cf. les nombreuses répliques du banquet dit « d'Icarios », et S. Reinach, *op. cit.*, t. II, p. 412, 3 (un peu différent, mais plus d'apparence que de conception).

[3] Cf. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XXXIX, p. 249 et 255, n. 1 (trop timide). Voir E. Rohde, *Psyché* (trad. Reymond), p. 275 et n. 1.

[4] *Monuments Piot*, t. XII (1905), pl. VIII, et A. Héron de Villefosse, p. 79 et suiv.

aisance si le sacerdoce était celui d'un dieu chthonien ou d'un dieu à résurrection. Or, chez les Thraces-Gètes, non seulement Zalmoxis (d'après la légende rationnelle et hellénisée qu'Hérodote nous a transmise) offre ces caractères ; mais on a pu supposer avec beaucoup de vraisemblance qu'avant d'être dieu il a pu d'abord n'être qu'un prêtre[1]. *Des Zalmoxis* ne se succédèrent-ils pas longtemps au service de *la divinité*[2] des Thraces, chacun présidant, « dieu » lui-même, le banquet d'immortalité qui assurait sa propre survie bienheureuse avec celle des autres convives?

Mais le « dieu vivant », dans les sociétés primitives, dispose aussi du pouvoir politique, il est « roi » : Frazer l'a bien montré. Dans la légende thrace, Rhésos et Zalmoxis apparaissent avec ce triple caractère : royauté et prêtrise en eux culminent à la divinité, qui explique l'ensemble du complexe[3]. Mais ce n'était pas, chez les Thraces, chose morte aux temps historiques : on le vit bien lorsque, sous Auguste (vers 13-11 av. J.-C.), Vologaesa revendiqua, du fond de ses montagnes, au nom du sacerdoce héréditaire, ou, mieux, sous l'invocation du dieu qui s'était transmis de ses ancêtres en lui, la primauté politique.

Or, imaginons sur ces régions l'influence hellénistique sous sa forme la plus fluide, la plus pénétrante : la monnaie. Alexandre et ses successeurs s'y divinisent; que d'Héraclès portent les traits du souverain, propageant à la fois l'un des cultes les plus populaires de la Macédoine et l'idée dynastique! Voilà une idée que des Thraces peuvent comprendre, une formule que tel de leurs princes pourra être tenté d'imiter. Chez les Scythes voisins (et qui ont beaucoup de

[1] E. Rohde, *op. cit.*, p. 287, n. 2.

[2] Herodot., IV, 94 : ... οὐδένα ἄλλον θεὸν νομίζοντες εἶναι εἰ μὴ τὸν σφέτερον (i. e. Σάλμοξιν).

[3] G. I. Kazarow, *Beiträge zur Kulturgesch. der Thraker*, p. 22 : chez beaucoup de rameaux thraces le prêtre du dieu principal possédait la puissance royale : ainsi en Mésie, et chez les Daces, bien qu'à un moindre degré (le prêtre de Zalmoxis y est seulement le premier conseiller du roi).

coutumes communes avec les Thraces), on verra au revers d'une monnaie de Sauromate II (175-221 *p. C.*) la figure du roi cuirassé, tenant le trident de Poseidon et la massue d'Héraclès[1].

Ainsi se trouvait-il chez les Thraces certaines tendances, et des plus anciennes, propres à aider à l'immortalisation de certains hommes sous forme divine. Mais restait l'indétermination même de leurs types divins, que seule pouvait corriger une influence grecque, comme seule la domination romaine pouvait achever de donner au symbolisme funéraire la valeur précise qu'il revêt sur notre bas-relief.

∴

Sans parler de la célèbre « diaspora » thrace ni du goût que manifestaient les Grecs pour les légendes dites « thraces »[2], toutes les côtes depuis le Danube jusqu'à la Chalcidique, en passant par l'Hellespont, étaient assiégées de colonies grecques fort propres à encourager un va-et-vient de pensée aussi bien que de commerce. Placées de façon à pénétrer le continent par toutes les vallées importantes, elles cernaient de leurs influences le massif du Rhodope et celui de l'Haemos. Or, bon nombre de ces cités (sans même compter les Héraclées du Pont) honoraient Héraclès avec prédilection, comme en témoigne leur monnayage[3].

[1] Une influence « impériale » romaine (ce ne pourrait guère être que celle de Commode) nous paraît non pas impossible, mais très douteuse; le type de la gravure est, en tout cas, tout original. — N. A. Mouchmov, *Les monnaies des rois thraces* (*Monetite na trakiskite tzare*), 1927, m'a été par malheur inaccessible.

[2] Cf. Hiller von Gaertringen, *De Graecorum fabulis ad Thraces pertinentibus* (Berlin, 1886). — On connaît celle d'Héraclès-Diomède, où le Thrace n'a pas le beau rôle.

[3] Sur les monnaies héracléennes en Thrace : Pick, *Arch. Jahrb.*, 1898, p. 151 et suiv. — Documentation plus récente : *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands* (sous la direction de F. Imhoof-Blumer), I (*Dacien und Moesien*), Berlin, 1899; II (*Thrakien*), Berlin, 1912; et L. Forrer, *The Weber Collection*, t. II (Londres, 1924).

Abdère dès le v[e] siècle[1], Dikaia surtout, dès le vi[e], lui ouvraient la vallée du Nestos (Mesta); en face, et pas bien loin de l'embouchure du Strymon (Strouma), l'île de Thasos était l'un des centres les plus puissants du rayonnement héracléen, combinant le héros grec et le dieu phénicien, et l'honorant à côté de Dionysos[2]. Ainos, qui faisait d'Héraclès son fondateur mythique[3], entre Lysimacheia (vers 309-220 *a. C.*) et Maronée (après 146 *a. C.*), lui permettait de remonter le cours de l'Hèbre (Maritza), que rejoignait, d'autre part, le long de l'Erginès (Ergénè), l'action des villes de Propontide : Byzance, au iv[e] siècle, frappait Héraclès sur ses monnaies[4]. Rien ne nous permet, par malheur, d'affirmer que les convois de sel qui partaient au loin d'Anchialos se fussent accompagnés de la moindre propagande héracléenne avant l'Empire[5]; mais, au nord de l'Haemos, Odessos (Varna) pouvait répandre le héros dès la période hellénistique[6] : Markianopolis (Devna), fondée par Trajan à l'intérieur des terres, l'adora parmi d'autres dieux. Cependant, après le groupe Thasos-Dikaia-Abdère, les cités qui devaient contribuer le plus tôt et le plus à faire connaître Héraclès aux Thraces étaient celles qui, de biais, atteignaient la basse vallée du Danube, Callatis (Mangalia) depuis le iv[e] siècle[7], et Dionysopolis (Baltchik) depuis le ii[e] avant notre ère : elles continuaient sous l'Empire à l'honorer, tandis que Tomes (Cons-

[1] Abdère prétendit être fondation d'Héraclès.

[2] H. Seyrig, *Quatre cultes de Thasos* (*B. C. H.*, 1927), surtout p. 185-198. Voir aussi : Ch. Picard, *B. C. H.*, 1912, p. 240 et suiv.

[3] Héraclès aurait été reçu à Ainos par Poltys, roi des Thraces : c'est la contre-partie de la légende de Diomède.

[4] Périnthe n'a de monnaies héracléennes que sous l'Empire; mais, sur la côte d'Asie, Cyzique faisait du héros son fondateur et le faisait figurer à ce titre sur ses monnaies (voir aussi le relief archaïque : G. Mendel, *Mus. ottom.*, t. II, n° 519, p. 221 s.).

[5] La prospérité d'Anchialos reprit, après une éclipse, à partir de 46 *p. C.*

[6] Et avec constance sous l'Empire.

[7] Callatis avait été fondée par les Héracléotes, sans doute vers la fin du vi[e] siècle : Héraclès est qualifié de κτίστης sur plusieurs de ses monnaies.

tantza), sur la côte au nord de Callatis, et Nicopolis (Nikup, au nord-ouest de Tirnovo), fondée par Trajan, faisaient graver son effigie sur leurs coins.

C'est donc aux extrémités de cet immense développement côtier que la pénétration dut s'opérer avec le plus d'aisance; et c'est là aussi que l'union d'Héraclès avec Dionysos, le grand dieu thrace hellénisé, s'avère le plus certaine[1]. Cette « collaboration » ne devait-elle pas, et d'assez bonne heure, amener les Thraces à adopter Héraclès, comme les Grecs de leur côté transportaient à Samos, y adoptaient et acclimataient jusque dans la légende pythagoricienne de Grande-Grèce le « démon » Zalmoxis[2]?

De fait, une plaquette d'argent repoussé à peu près en forme de double hache, et de travail indigène, montre sur une de ses pales un Héraclès barbare en tunique longue, pourvu d'une grosse massue et tirant derrière lui un animal[3]. L'indice est précieux... et rare! Mais combien possédons-nous de monuments de plastique thrace indigène? L'art grec s'est très vite annexé le pays avant qu'il ait pu se développer par lui-même, fût-ce sur des thèmes étrangers.

Je me figurerais volontiers que *la forme* d'Héraclès fut reçue par les Thraces pour représenter le dieu qu'Hérodote chez eux appelle par à peu près « Arès », et à côté duquel il ne nomme que « Dionysos » et « Artémis[4] ». Le caractère combattif que suggère le nom

[1] A Thasos : voir plus haut, p. 27, n. 2. — A Callatis, *Ant. Münzen Nord-Griechenl.*, t. I, p. 93 et n° 275 — A Dionysopolis, *ib.*, p. 127 (symboles héracléens au revers de la tête de Dionysos, vers 200 *a. C.*) et 129. — A Philippopolis sur l'Hèbre, au nord du Rhodope, a été aussi trouvé un bas-relief qui groupe Héraclès et Dionysos (A. Dumont, *Inscr. et mon. fig. de la Thrace*, n° 38).

[2] Herodot., IV, 95 (cf. 96).

[3] Au Musée de Sofia, provient de Pangiurischté (dans l'Haemos, haute vallée de l'Hèbre) : Kazarow, *Beitr. zur Kulturgesch. d. Thr.*, p. 94, fig. 26. Au-dessous, un griffon (qui figure aussi sur l'autre pale avec un être hybride, homme à queue d'oiseau? tenant un arc). Son aspect l'apparente aux monuments de Scythie et autorise les rapprochements que nous faisons plus bas.

[4] Herodot., V, 7 (et puis « Hermès », mais qui n'aurait été adoré que

m'y engage, et le témoignage d'une monnaie de Thasos, datant des environs de 280 *a. C.*, qui contre-balance d'un buste d'Artémis un Héraclès archer en marche[1]. N'est-il pas assez curieux de voir la grande île gréco-thrace, sur les monnaies qui partout parlaient pour elle, coupler Héraclès avec les deux divinités qu'avec le seul Arès reconnaissait Hérodote chez les Thraces[2]? Or il y a, et en passant précisément par Thasos, des indices plus troublants de l'adoption d'Héraclès par les Thraces : ce sont les légendes, tant étudiées et encore tout obscures, qui attachent des femmes thraces à son culte à Érythrées et à Cos[3]. On ne saurait, en effet, oublier ni les relations précises de l'Héraclès d'Érythrées avec celui de Thasos[4], ni qu'entre Érythrées et Cos l'antique Milet, semeuse de colonies dans le Pont-Euxin[5], honorait anciennement Héraclès, ni que Samos, entre Érythrées et Milet, avait accueilli Zalmoxis.

Tel est le faisceau des vraisemblances en faveur de l'acclimatation

par les « rois », ses descendants). M. Kazarow fait remarquer (Pauly-Wissowa, *Real. Enc.*, *Suppl.* III, 1146) que « jusqu'ici la Thrace ne nous a fourni aucune représentation d'Arès » : celles d'Héraclès ne compteraient-elles pas pour telles? M. Pick serait, au contraire, disposé à faire du « héros » cavalier un dieu guerrier, et celui qu'Hérodote nomme Arès. — Une inscription de 266 *p. C.* (*C. I. L.*, VI, 2819) mentionne un « collège (thrace) de Mars et d'Hercule », dont on ne saurait dire s'il confirme ou infirme notre hypothèse. Mais elle se réfère à l'époque romaine, alors que nous ne parlons ici que de la pénétration grecque.

[1] L. Forrer, *The Weber Collection*, t. II, n[os] 2536 et suiv.

[2] On sait qu'Hermès est aussi fort honoré à Thasos. Mais il est si répandu partout en Grèce, et en tant de fonctions diverses!

[3] Entre autres : C. O. Mueller, *Orchomenos und die Minyer* (1820), p. 388; Hiller von Gaertringen, *De Graec. fab. ad Thr. pert.*, p. 53 s.; von Wilamowitz Mœllendorff, *Herakles*, t. I, p. 279, 319; L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and ideas of immortality* (Oxford, 1921), p. 160 et suiv., qui réfute, à bon droit, la correction de Wilamowitz...

[4] Cf. J. Bayet, *Herclé* (Paris, 1926), p. 188-189. Par un phénomène curieux (en dehors de l'exception « thrace » à Érythrées), les Héraclès d'Érythrées, Milet et Thasos, sont misogynes (cf. J. Bayet, *Origines de l'Hercule romain*, p. 444) : ce qui assure, à tout le moins, leur parenté. En tant que héros, bien entendu. Divers autres caractères, *phéniciens ou thraces*, ont pu se superposer à ceux du *héros* grec en telle de ces cités.

[5] Tomes était une colonie milésienne.

d'Héraclès en Thrace dès le temps où les Balkans s'intégraient à la politique grecque. Il est plus difficile d'affirmer que, dès cette période, il y eût acquis une valeur funéraire, même aussi vague que celle qui se devine sur certaines stèles grecques d'Asie Mineure. Les héroïsations d'Hellènes, si fréquentes sur les côtes nord de l'Égée[1], se font sous forme personnelle, non divine, et signaleraient plutôt l'imitation des Thraces qu'une action sur eux. Un exemple thasien est pourtant curieux : l'athlète Théagénès est héroïsé, et dit alors fils d'Héraclès[2]; cela encore n'est pas probant, ce peut être un éloge emphatique pris naïvement à la lettre; mais son père était prêtre d'Héraclès. *Tout se passe donc comme si la qualité divine héracléenne, résidant en son père de par le sacerdoce, s'était manifestée en lui de son vivant, par une force surhumaine, et révélée après sa mort.* Nous n'avons pas à insister, il nous semble, sur la singulière analogie de ces conceptions avec celles des Thraces sur la survie, telles que nous les connaissons par d'autres voies et que nous venons de les résumer. Mais, ici encore, les Thraces n'ont-ils pas donné plus qu'ils ne se souciaient de recevoir?...

On a trouvé à Schapla-Déré, en Bulgarie (l'ancienne Mesembria?), un diadème funéraire en or repoussé[3], analogue à celui, bien connu, d'Olbia, et d'un type fréquent à l'époque hellénistique : parmi diverses figures[4] s'y distingue Héraclès assis. Témoignage précieux pour nous parce que, avec la plaquette d'Héraclès au griffon mentionnée tout à l'heure, il trahit une nette communauté de thèmes artistiques et même de coutumes funéraires entre les Thraces et les Scythes soumis à l'influence hellénique. C'est ce que prouverait d'ail-

[1] Timésios de Clazomène, fondateur d'Abdère; Artachaiès, le perceur de l'Athos, à Acanthos; Hagnon, puis Brasidas, à Amphipolis; Anaxagoras à Lampsaque (F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2516-2517).

[2] F. Deneken, *loc. cit.*, 2527. Il avait vécu au ve siècle, étant contemporain (et vainqueur) d'Euthymos, le héros de Témésa.

[3] Voir *Arch. Anz.*, 1910, c. 7-10.

[4] Nikè, griffon, cheval surmonté d'une étoile et d'un oiseau (?), femme avec enfant, masque de Silène. — Art grec.

leurs aussi, par réciproque, le « trésor » du tumulus de Tchertomlitsk[1] : à côté d'une couronne funéraire avec monnaie de Rhescuporis, roi du Bosphore, il comporte une plaque d'or figurant le « cavalier thrace » immobile devant un autel, entre deux arbres. Or, personne n'ignore que des tombes de la Russie méridionale[2] ont été exhumées à plusieurs reprises des foules de feuilles d'or estampées, *de destination sans aucun doute funéraire*[3], où figure Héraclès à côté d'images diverses, pour la plupart de sens prophylactique ou dionysiaque[4]. Et, comme pour nous empêcher de supposer que tous ces objets fragiles ne représentent qu'une production industrielle sans but déterminé, un autre tumulus, dit « Bouérof », près de Taman, nous a conservé une couronne *funéraire* en or où est insérée une plaque à l'effigie d'Héraclès[5]. Quelles croyances au juste s'attachaient à ces images, c'est ce que le défaut de textes ne nous permet pas de préciser; étaient-elles même plus précises que celles dont nous avons mesuré l'indétermination à propos du « cavalier thrace »? Il peut sembler expressif qu'un diadème funéraire *thrace* porte l'image d'Héraclès, le grand dieu des Scythes (à ce que nous raconte Hérodote[6]), tandis que le diadème *scythe* de Tchertomlitsk nous présente celle du « cavalier thrace ».

A coup sûr, en tout cas, *la forme grecque d'Héraclès était entrée dans le milieu trouble et puissant de l'eschatologie thrace.* Rien n'em-

[1] Voir N. Kondakof, comte J. Tolstoï, S. Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale* (Paris, 1891), p. 230 et fig. 204.

[2] Tumulus de la Grande Bliznitza (*ib.*, p. 114); tumulus « des Sept Frères » (*ib.*, p. 117); tombe centrale du tumultus de Tchertomlitsk (*ib.*, p. 265), etc...

[3] *Ib.*, p. 314.

[4] Gorgones, hiboux, sphinx, lions, double tête d'Athéna avec lion; — grappes; têtes de Pans, de satyres. — Les griffons sont aussi nettement funéraires (cf. les diadèmes de la collection Khanenko, à Kiew : *Arch. Anz.*, 1918, c. 140 et suiv); de même Coré. Sur les têtes d'Hélios (c. 114), voir plus bas.

[5] N. Kondakof, etc..., *op. cit.*, p. 116.

[6] Herodot., IV, 8-10. Cf. Theocrit., *Id.*, XIII, 56, et Schol.

pêchait désormais, tant s'en faut, le groupement de thiases d'intentions plus ou moins strictement funéraires[1] qui, pour patron, au lieu de Dionysos, ou Sabazios, ou Zalmoxis, ou le Héros[2], prendraient Héraclès, ou, à l'époque romaine, Hercule[3].

Car l'on peut se demander si le bas-relief d'où nous sommes parti n'a pas été consacré par un collège masculin de ce genre. Sinon, pourquoi ce mort paré des attributs d'Héraclès ne serait-il honoré que par des hommes, tous apparemment du même âge, alors qu'au héros véritable les femmes thraces rendaient un service si apprécié, et d'ailleurs si exceptionnel dans le monde antique qu'il faut bien y attacher une haute valeur rituelle? On s'attendrait à voir ici la famille du défunt, les femmes comme les hommes, représentée d'une manière plus équitable... et plus vraisemblable. Mais la servilité à un modèle de convention (qui pouvait être votif)[4] ou à un simple schéma prêtant à une exécution monotone et hâtive expliquerait aussi ce détail. La spéculation en ce sens, qui serait riche en pays thrace[5], nous reste donc interdite.

[1] Voir F. Deneken, *Roscher's Lex.*, s. v. *Heros*, 2533 s.

[2] Cf. L. Duchesne et Ch. Bayet, *Mission du Mont-Athos*, n° 119 (une συναγωγὴ θεοῦ Ἥρωος, à Olynthe).

[3] Dumont (éd. Homolle), *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie* (Paris, 1892), p. 175-177 : mémorial funéraire élevé à Salonique par des συνήθεις τοῦ Ἡρακλέος à un de leurs collègues (en 155 *p. C.*); — id., *ib.* (*Inscr. et monum. fig. de la Thrace*, n° 117 a²) : ex-voto à Jupiter du prêtre Aurelius Bitus, pour le « Collège de Mars et Hercule » (en 266 *p. C.*) = *C. I. L.*, VI, 2819, à Nicolaïevo (c'est peut-être le même Aurelius Bitus qui voue un anneau d'or à Hercule : G. Seure, *R. A.*, 1913², p. 249, n° 126). — Cf., dans le Norique, l'inscription *C. I. L.*, III, 5657 : *D(is) M(anibus). Arac[y]ntho Petron(i) Prisci. trib. laticlaui. seruo collegia Herculis et Dianae fecerunt.* En général, sur les collèges d'Hercule dans le monde romain : L. Cesano, dans De Ruggiero, *Dizionario Epigrafico di Antichità romane*, III (1922), 710 et 714 s. (remarquer ceux à but funéraire, en Italie, *C. I. L.*, X, 4850 et 4851).

[4] Voir ce que nous remarquions plus haut (p. 8) sur les barbes des adorants.

[5] En ce sens qu'on pourrait être tenté de reconnaître dans le défunt le « prêtre-dieu » d'un Héraclès.

∴

Cette pieuse mascarade peut s'expliquer avec plus de simplicité et une précision chronologique supérieure par des phénomènes « romains », d'ordre politique, plus connus et mieux datés.

C'est à Rome en effet, et non plus en Grèce, que se préparait depuis longtemps déjà la nouvelle expansion mondiale d'Hercule, la plus considérable, je crois, depuis celle des VIe-Ve siècles avant notre ère. Le centre de rayonnement en était l'*Ara Maxima*; le thème légendaire, l'aventure de Cacus; la figuration plastique, une image du héros au repos, tenant une coupe profonde ou un canthare. Virgile avait arrêté bien des traits de la fable et du rituel complexes que le passé léguait au sanctuaire; mais il fallut encore attendre que le temps y eût déposé sa patine : je pense que c'est à partir d'Antonin seulement, par un acte conscient et volontaire de l'empereur, que l'Hercule du Grand Autel fut présenté comme « dieu national », et sa légende poétique comme une sorte d'Évangile, à l'ensemble du monde méditerranéen[1]. C'est à ce moment aussi qu'apparaissent en Thrace, à Tomes et Anchialos, les premières monnaies impériales au type d'Héraclès[2].

Marc-Aurèle, L. Verus gardèrent à l'égard de ce « culte d'empire » la même attitude que leur prédécesseur : sage, rationnelle, conforme à l'antique piété romaine. Mais avec Commode tout changea : le nouvel empereur prit les traits d'Hercule et se fit appeler l' « Her-

[1] Voir les médaillons d'Antonin, qui illustrent plusieurs moments du VIIIe chant de l'*Énéide;* rapprocher la « résurrection » de Pallantion d'Arcadie (cf. J. Bayet, *Les origines de l'Arcadisme romain*, dans *Mélanges d'arch. et d'hist. de l'École de Rome*, t. XXXVIII, 1920, p. 71 s.). — Les hommages d'Auguste, Tibère, Trajan, Hadrien à Hercule (surtout celui de Gadès) ne paraissent avoir rien de systématique ni de national; sur l'attitude *privée* de Caligula et Domitien, voir plus bas. — On trouvera réunis par L. Cesano (*Dizion. Epigraf.* de Ruggiero, III, 722-725) la plupart des faits sur lesquels se fondent ces remarques et les suivantes.

[2] Odessos anticipe un peu : elle émet des monnaies héracléennes sous Hadrien, puis sous Marc-Aurèle (et point sous Antonin).

cule romain[1] ». On a traité cet acte de sottise ou de folie; on en a beaucoup ri. — comme de toute nouveauté audacieuse. Je préférerais y montrer une réflexion à demi consciente, bien que trop enivrée d'elle-même, et comme une flamme trop soudaine, mais où se préfigurait l'avenir. Caligula déjà et Domitien avaient parfois essayé de se donner un aspect héracléen[2] : mais ce n'étaient là que fantaisies d'insane et de mégalomane, vanités hellénistiques, sans nécessité ni portée au temps où elles s'étalaient. Au contraire, Commode ne faisait que développer en toutes ses conséquences, avec une sorte de pressentiment des nécessités prochaines, la création d'Antonin. Toute l'histoire du siècle qui allait s'ouvrir ne devait-elle pas montrer que l'Empire serait régi par un homme-dieu ou périrait? Or, il s'agissait de savoir si le dieu revêtu par le prince serait oriental ou romain : en centrant en sa personne et sous la forme divine d'Hercule le nationalisme romain, Commode ne trahissait ni la pensée fondamentale de son aïeul d'adoption ni la religion de la Ville[3]. La preuve en est que Septime-Sévère maintint à la tête du culte de Commode divinisé un *flamen Herculaneus Commodianus*, et qu'une foule d'empereurs du IIIe siècle (et ceux qui se piquaient de représenter le mieux l'esprit national) se mirent aussi plus ou moins nettement sous la protection d'Hercule romain[4].

[1] Héraclès apparaît alors sur la monnaie de Markianopolis et reparaît sur celle d'Anchialos.

[2] Caligula en revêtant l'attirail d'Hercule; Domitien en dédiant dans un temple une statue du héros qui portait ses traits.

[3] Moins, sans doute, qu'en sacrifiant à « la tendance solaire », qui devait avoir parmi les empereurs du IIIe siècle des tenants si déclarés (cf., en dernier, J. Gagé, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, 1928, p. 117 et suiv.). On sait qu'il revêtit des attributs d'Hercule le colosse de Néron (Hist. Aug., *Vita Commodi*, 17); l'apollinisme héliaque julio-claudien n'étant d'ailleurs que le lointain précurseur du culte *orientalisé* du soleil au IIIe siècle.

[4] Ainsi Sévère-Alexandre; Maximin Herculius (un médaillon le représente couronné par Hercule); Gallien, qui est figuré la tête couverte de la peau de lion; Postumus, qui reprend sur ses monnaies les types et légendes de Commode; Aurélien (*C. I. L.*, XI, 6308 : Hercule est dit *consors* d'Aurélien).

Il est donc tout naturel qu'en ce siècle troublé le loyalisme des provinces se soit exprimé, lui aussi, par la vénération à Hercule. A partir de Septime-Sévère et Julia Domna jusque sous Gordien III[1], en passant par Caracalla, Macrin, Élagabal, Sévère-Alexandre, Maximin, combien de villes thraces frappent l'image d'Hercule ou de ses travaux au revers de l'effigie impériale[2]! Et les mêmes préoccupations expliquent la foule des ex-voto, semés dans tout l'Empire, à *Hercules Augustus* : véritablement il semble qu'il y ait eu alors syncrèse presque absolue entre la puissance de Rome, Hercule (de l'*Ara Maxima*) et le prince. Lorsque Dioclétien, organisant la tétrarchie, imposa à Maximien, l'Auguste d'Occident, le surnom officiel d'*Herculius*, faisant de lui la tête de la dynastie fictive des « Herculiens » tandis que lui-même commençait celle des « Joviens », il poursuivait rigoureusement, mais sous la forme administrative qui lui était chère, la tâche politico-religieuse que le traditionalisme d'Antonin et l'imagination de Commode avaient conçue sous des aspects différents dans la seconde moitié du IIe siècle[3]. La crise douloureuse où les empereurs avaient cherché par tous les moyens à sauvegarder l'unité « nationale » de l'Empire se résolvait ainsi par un dernier effort, et de peu de durée, pour revêtir un vivant des vertus et du nom même d'Hercule[4].

[1] Philippe l'Ancien même : à Callatis et Tomes.

[2] Callatis, Markianopolis, Nikopolis, Odessos, Tomes, Anchialos; — Dionysopolis seulement au revers des figures de Julia Domna et de Gordien III. — On a remarqué la banalité de ces types héracléens : toute naturelle, du moment qu'ils étaient *nationaux* (et peut-être même *officiels*) dans tout l'Empire.

[3] Une inscription comme celle d'Aquincum, *C. I. L.*, III, 10406 : *Herculi Aug*(*ustorum*) *Aurel*(*ius*) *Firminus pref*(*ectus*) *leg*(*ionis*) *II Adi*(*utricis*) *ex prot*(*ectore*) *u*(*otum*) *s*(*oluit*) *l*(*ibens*) *m*(*erito*) *d*(*ominis*) *n*(*ostris*) [*D*]*iocletiano IIII et Maximiano Aug*(*ustis*) *cons*(*ulibus*), indique nettement, il nous semble, de quelle façon la mesure de Dioclétien se rattache aux efforts précédents, et combien artificiel était le surnom de *Iouius* si on le comparait à celui d'*Herculius*, infiniment plus ancien et vivant en ce sens.

[4] M. J. Toutain pense, au contraire (*Les cultes païens dans l'Empire*

Entre Commode et Maximien, le héros, tout en éveillant partout ferveur et confiance, en particulier dans l'armée[1], s'était rapproché de l'humanité plus qu'à aucun moment depuis les temps légendaires de la Grèce. Lorsque le Thrace Maximin prenait le nom d'Hercule, discernait-on bien autour de lui, et lui-même se rendait-il compte s'il le faisait par fidélité à la tradition d'Antonin-Commode, ou par orgueil militaire, ou par confiance en sa terrible force physique? Les trois sans doute : et psychologiquement son cas n'est pas tellement éloigné de celui du Thasien Théagénès, que nous mentionnions plus haut[2], sauf que l'idée d'hérédité sacerdotale y est moins sensible[3]. A cet égard, il n'est pas aussi exceptionnel qu'on pourrait l'imaginer : la preuve en est les tombeaux où le mort prend avec plus ou moins de netteté les traits d'Hercule. *A notre connaissance, ils sont tous contemporains, et du IIIe siècle de notre ère ; c'est qu'à ce moment l'effort restait petit à faire pour, de patriote romain et de dévot à Hercule au cours d'une vie d'homme, se mettre, après la mort, sous la sauvegarde de son apparence.*

∴

Surtout en Thrace où, de longue date, Héraclès avait commencé à prendre valeur et rôle funéraires. — Car, malgré la banalité de tant de représentations communes[4], l'ancien esprit de la religion thrace continue à se trahir, sous l'Empire, en mainte représentation héracléenne : soit que le héros bénéficie, un peu en sous-ordre, à ce qu'il

romain, t. I, 1, Paris, 1906, p. 405-407), que l'Hercule et le Jupiter dont se réclamèrent Maximien et Dioclétien étaient d'origine dalmate.

[1] *C. I. L.*, III, 10255 (Pannonie); 12565 (Dacie); 7420; 7438; 8104 (Mésie); etc...

[2] P. 30.

[3] Sans oublier pourtant qu'il est le descendant fictif de Commode-Hercule.

[4] Voir, par exemple, les bronzes votifs de Razgrad (nord-ouest de la Bulgarie) : G. I. Kazarow, *Arch. Anz.*, 1922, c. 189 (et fig. 4) et 195 (et fig. 15).

semble, d'un ex-voto à Dionysos[1], soit qu'avec la triple Hécate il accompagne Zeus[2].

Mais, surtout, quelques monuments ne permettent pas de douter que lui et le cavalier thrace aient sauvegardé en une certaine mesure, et *ensemble*, quelques-unes des plus vieilles conceptions eschatologiques de la Thrace. Admettons même qu'une dédicace d'Ortakeui (près d'Andrinople) κυρίω (*sic*) Ἡρακλεῖ[3] ne soit pas à rapprocher de toutes celles κυρίω Ἥρωι[4]... Mais on connaît le bas-relief singulier de Madara (cercle de Schoumen), conservé au Musée National de Sofia[5] : le registre supérieur, de beaucoup le plus vaste, couche sur la léontè un Hercule colossal, nu, la massue au bras gauche, présentant de la main droite un gobelet, où deux satyres et une nymphe lui versent l'eau et le vin ; derrière le héros, un énorme serpent s'enroule autour d'un arbre ; sous lui gisent les victimes de ses labeurs, l'hydre, le sanglier, le cheval, les oiseaux du Stymphale; vers lui s'avancent trois tout petits adorants. Le registre du bas trace une scène de dimensions réduites : trois taureaux et deux chevaux couchés, et, vers la droite, un cavalier imberbe, coiffé du bonnet phrygien, tenant la

[1] Voir G. Seure, *Archéologie thrace*, dans *R. A.*, 1913[2], p. 233 et suiv., n[os] 113-114 (de Mesembria, Sofia et Nicopolis); interprétation du rôle d'Hercule, p. 237 s. — Rapprocher le bas-relief de Philippopolis, décrit plus haut, p. 21, n. 7.

[2] G. Seure, *ib.*, p. 226 s., n° 105 (ex-voto de Bosnakeui). Il est bien possible qu'ici Zeus représente Sabazios, le dieu suprême et mystique (cf. P. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 59) et qu'en Hécate il faille retrouver, sous un aspect infernal accentué, la déesse Bendis (cf. G. Seure, *R. É. A.*, 1912, p. 243; Dölger, Ἰχθύς, II, p. 417 s. Sur une tablette d'or, peut-être *funéraire*, de Kasanlik, où se voit la tête de Bendis coiffée du calathos : Kazarow, *Arch. Anz.*, 1925, c. 298).

[3] G. Seure, *R. A.*, 1911[1], p. 440, n° 8.

[4] L'épithète κύριος est fréquente en Thrace et appliquée à des dieux très divers : A. Dumont (Homolle), *Mél. d'arch. et d'ép.*, p. 218.

[5] B. Filow, *Bulletin de la Société archéologique bulgare*, 1911, t. II, p. 85-89 (en bulgare). Reproduit : *Arch. Anz.*, 1911, c. 367 s. et fig. 1; S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. II, p. 154, 1. — De dimensions presque semblables au bas-relief que nous publions ($0^{m}48 \times 0^{m}405$), il lui est sans doute antérieur (M. Filow le date du II[e] siècle).

pelta et brandissant la double hache[1]. L'inscription est votive[2]. La scène du haut réunit autour d'un Hercule romain (comme le prouve l'épithète *Inuictus*), couché à la grecque sur les souvenirs de sa légende hellénique, tous les caractères héroïques et dionysiaques chthoniens que nous avons analysés ailleurs[3]. Mais celle du bas figure, avec une égale certitude, il nous semble, le « cavalier thrace » en chasse devant une échappée de forêt où s'abritent les hardes de bisons et de chevaux sauvages[4]. Et la subordination de la seconde scène à la première est un témoignage surprenant de l'importance que pouvait prendre Hercule chez les Thraces romanisés.

Mais cela ne signifie pas le triomphe d'une conception religieuse étrangère sur un culte national. Il suffit, pour s'en assurer, de songer aux tombeaux thraces où l'image du héros cavalier avoisine celle du banquet funéraire[5] pour être sûr d'une intime connexion chthonienne entre les deux images, la thrace et la romaine. Sans doute ne sommes-nous guère plus que tout à l'heure en état de choisir entre les diverses explications possibles de l'emploi funéraire du cavalier et du banquet : l'une et l'autre scène ne font-elles que suggérer par des images divines différentes la foi diffuse en l'immor-

[1] Je ne pense pas que ces détails fournissent une raison suffisante de reconnaître, avec M. Filow, dans ce cavalier Mithra (et, par conséquence, dans Hercule le Verethragna de l'Avesta) : le costume thraco-scythique fixé par les artistes grecs des ve-ive siècles avant notre ère les comportait déjà.

[2] Sur le bandeau supérieur : HERCVLIS (*sic*) INVICTO; — sur la plinthe, quelques lettres qui doivent représenter le nom du dédicant. Mais si ce nom, par hasard, avait été au génitif...? (voir plus haut, p. 21 et suiv.).

[3] J. Bayet, *Hercule funéraire* (*Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXIX-XL, 1921-1923).

[4] Voir G. Seure, *Étude sur quelques types curieux du cavalier thrace*, dans *R. É. A.*, 1912, p. 155.

[5] Kazarow, dans Pauly-Wissova, *Real. Encycl.*, *Suppl.* III (1918), s. v. *Heros* (*thrakischer*), 1140. — Et aussi à ce sarcophage hellénisé de Rodosto qui, en groupant les mêmes représentations, voulait peut-être suggérer sous la figure du cavalier celle du mort héroïsé (G. Seure, *Archéologie thrace,* dans *R. A.*, 1913[1], p. 64 et fig. 18).

talité? ou bien, le « héros cavalier » restant un être divin, le personnage accoudé est-il le mort[1]? ou bien faut-il voir ici deux représentations diverses, mais non inconciliables, de la vie bienheureuse que mènera outre-tombe le Thrace, chasseur et buveur tout comme ses dieux[2]?... Mais qu'importe? s'il est vrai que nous avons de solides raisons de considérer le « cavalier thrace » comme une divinité originairement chthonienne[3], tout comme l'Héraclès couché que les Romains avaient fait leur. L'un et l'autre alors était parfaitement à sa place sur un tombeau, comme protecteur plus ou moins direct du défunt.

Ils pouvaient, en effet, l'un et l'autre se rapprocher, à l'occasion, du « Grand Dieu », maître du monde souterrain[4]. Ce Θεὸς μέγας, les Thraces se le représentaient de longue date à demi couché sur un lit de table, tenant soit la corne d'abondance, soit la coupe : ainsi le montrent des monnaies d'Odessos qui s'échelonnent du IVe au Ier siècle avant notre ère[5], et dont le type revit sous l'Empire[6]. Com-

[1] On remarquera un autel où le cavalier, deux fois sculpté, domine le groupe des défunts, alignés debout : A. Dumont, *R. A.*, 1869[1], p. 179-185.

[2] Cf. Kazarow, dans Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, *loc. cit.*, 1145. Sur les monuments où le « cavalier thrace » *représente* le défunt et sur les sarcophages où il figure avec (peut-être) cette valeur : id., *ib.*, 1140 (cf. *Arch. Anz.*, 1926, 4-6, et *Klio*, 1928, p. 238 s., où M. Kazarow affirme au contraire que le cavalier est *toujours* le dieu national : mais son symbolisme chthonien ne s'en trouve pas plus atteint que celui d'Hercule).

[3] M. Kazarow en a relevé (dans Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, *loc. cit.*, 1146) les plus anciens témoignages; on notera parmi eux : la tombe thraco-macédonienne du IVe siècle av. J.-C. où il est peint, et des monnaies de bronze d'Odessos (vers 200 av. J.-C.) où il porte la corne d'abondance. Une inscription de Tomes (*C. I. L.*, III, 14214[27]) le dit κατα[χ]θόνιος).

[4] Nous n'entendons pas parler d'une confusion, mais d'une assimilation de type et de fonctions : selon M. G. Seure (*Rev. de philologie*, 1928, p. 127), jamais le « héros thrace » n'a pris l'épithète de *Deus Magnus* ou Θεὸς μέγας.

[5] Pick et Kurt Regling, *Ant. Münzen Nord-Griechenl.* (*Dacien und Mœsien*), II, 1 (1910), p. 523 (cf. *Arch. Jahrb.*, 1898, p. 155-163) et nos 2177 et suiv., 2194 et suiv.

[6] De même attitude (et, ailleurs, debout, mais avec la coupe, la corne

ment cette figure n'eût-elle pas été expressive pour eux, si Hérodote a eu raison de nous décrire l'initiation d'immortalité chez eux comme le banquet de Zalmoxis? Mais, bien plutôt, les deux témoignages s'étayent l'un l'autre. — Or, voici un nouveau progrès : Tomes adorait, elle aussi, le Θεὸς μέγας indigène[1], et, sans doute entraînée par les habitudes de ce culte à l'adoption de formules grecques analogues, elle grava pour ses monnaies les Dioscures couchés « en théoxénie », tenant la coupe, auprès d'une vigne[2]. — Ainsi s'établissait un équilibre des plus curieux entre les conceptions thraces et les représentations mythologiques grecques[3]. Et l'Hercule gréco-romain couché était des plus propres à profiter de cette bonne fortune, sans rien avoir à sacrifier de lui-même.

Mais cette corne d'abondance infernale, attribut du Grand Dieu des Thraces, on sait que sur d'autres monnaies d'Odessos c'est le cavalier qui la porte[4]. Voudra-t-on voir en cette image « le Héros » avec attributs du Grand Dieu, ou le Grand Dieu à cheval...? Même insoluble problème que pour les monuments des mêmes régions où la dédicace est à Apollon ou Asclépios, et dont le bas-relief présente, sans aucune détermination, le « cavalier thrace[5] ».

d'abondance et le calathos) : id., *ib.*, n°s 2246 (Marc-Aurèle); 2281 et suiv. (Caracalla); 2291 et suiv. (Gordien III). C'est-à-dire dans la même période que les types héracléens.

[1] Pick et Regling, *ib.*, p. 588.

[2] Id., *ib.*, p. 626 s. : sous Caracalla (n°s 2871 et suiv.), Sévère-Alexandre (n°s 3202 et suiv.);...

[3] Le même goût pour les figures chthoniennes couchées, du type « banquet funèbre », est apparent en une monnaie de Bizya, ville grecque de Thrace, du temps de Philippe l'Arabe; mais, au lieu du Grand Dieu ou des Dioscures, on y voit Asclépios (*Brit. Mus. greek Coins, Thrace*, p. 90. Cf. P. Gardner, *Sculptured tombs...*, p. 92 et fig. 34).

[4] Pick et Regling, *op. cit.*, p. 524.

[5] M. G. Seure pense que c'est le cavalier qui revêt le nom d'Apollon (*R. É. A.*, 1912, p. 253-260; *R. A*, 1913[1], p. 62 et n. 1; 69, n° 89; et 70 s., n° 94. Cf. *R. É. A.*, 1924, p. 58 et suiv., n°s 16-17) ou d'Asclépios (*R. É. A.*, 1912, p. 239; cf. p. 245; *R. A.*, 1913[1], p. 62 et n. 1). — M. Kazarow pense plutôt que c'est Apollon qui est devenu en Thrace cavalier (dans Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, *Suppl.* III, 1147. — Moins nettement,

Au fond, nous touchons ici au chthonisme primordial de la religion thrace[1]. Il était si profond, si intime, que, malgré la puissance et la diffusion des idées d'immortalité astrale[2], même quand, en un monument funéraire, apparaît Apollon ou Hélios, nous ne pouvons presque jamais être sûrs *en Thrace* que la vie future ait été imaginée comme céleste. Un sarcophage d'Artchar, du Ier ou IIe siècle de notre ère, montre bien, à côté du héros cavalier, des têtes chevelues qui semblent figurer le Soleil, mais en compagnie de sphinx, et des Victoires ailées, mais à côté de satyres anguipèdes[3]... Un « cavalier thrace », accompagné de la Lune et du Soleil, semble bien s'être annexé des idées mithriaques, mais reste barbu comme Sabazios[4]... Et quand un Apollon, qui semble et peut être céleste, s'accompagne d'une Artémis, déesse si purement chthonienne en Thrace[5], qu'en penser[6]...? Ou qu'imaginer de l'Apollon cavalier, si semblable au Héros, ou à Rhésos? Faut-il, à coup sûr, en faire un être céleste, comme de l'Ἥλιος ἐφ' ἵππῳ de Pergame[7]?... — ***En fait à leur dieu suprême, innommé ou peu s'en faut, les Thraces étaient prêts à imposer le vocable de la divinité en vogue, avec au besoin quelques-uns de ses attributs*** : « Sabazios » devenait ainsi en langue grecque Zeus,

semble-t-il : *Das Heiligtum des thrakischen Heros bei Diinikli*, dans *Klio*, 1928, p. 232-239).

[1] Voir, par exemple, Kazarow, *Arch. Anz.*, 1915, c. 166-177 (autel de Kara Orman avec la représentation de divinités chthoniennes, et parmi elles le cavalier).

[2] F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*[2] (Paris, 1909), p. 185-188; *La théologie solaire du paganisme romain* (Paris, 1909).

[3] G. Seure, *R. A.*, 1913[1], p. 60 et suiv., n° 81. Sur le soleil funéraire, qui n'est point forcément céleste : J. Bayet, *Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXIX, p. 260 et 263 s. (mais avec des affirmations trop absolues).

[4] *Arch. Anz.*, 1922, c. 198 s.

[5] Herodot., IV, 33. Cf. plus haut, p. 37, n. 2.

[6] M. Collignon, *Statues funéraires* .., p. 321 s. et 322, n. 1. Cf. (peut-être) la tombe peinte de Kertch (du IIe siècle de notre ère) : Kondakof, Tolstoï, S. Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, p. 36 et fig. 37-39.

[7] Kazarow, dans Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, *Suppl.* III, 1147. Cf. id., *Arch. Anz.*, 1927, c. 322 s. et fig. 4.

ou bien Hélios[1]. Mais le fond des croyances n'en devait pas être atteint : la notion d' « enfer », au sens étymologique, a la vie si dure[2] ! Et surtout, comme le prouverait à elle seule la peinture de la catacombe de Prétextat où un prêtre de Sabazios préside un banquet mystique, les rites d'immortalité ne changeaient pas : or, dans la Thrace agricole et chasseresse, si anciennement assurée par ses dieux chthoniens de l'immortalité, étaient-ils nombreux ceux qui éprouvaient le besoin d'adapter aux gestes permanents du banquet funéraire l'idée nouvelle d'un symbolisme astral?

Mais il se trouvait qu'Héraclès, depuis fort longtemps, par son alliance avec Dionysos, par sa participation à un banquet d'outre-tombe, était sans le savoir en accord avec Zalmoxis et Sabazios[3]. Quand les Grecs l'eurent introduit en Thrace, quand les Romains l'y eurent répandu, il put bien prêter ses traits à un mort, qui sans doute ne se croyait pas pour cela mégalomane, mais bon citoyen de l'Empire, fidèle à l'Olympe officiel, — et, du même coup, point oublieux des plus anciennes et des plus nobles conceptions religieuses de la Thrace

Jean Bayet.

[1] P. Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 59.

[2] Cf. F. Cumont, *After life in Roman Paganism*, surtout p. 86 et suiv. et 200 et suiv.

[3] Le symbolisme chthonien reste attaché à Hercule comme un boulet. Même au monument d'Igel, très « astral » de conception, à côté de l'Hercule enlevé au ciel zodiacal par un quadrige, figure l'Hercule du « paradis terrestre » (au jardin des Hespérides). Voir A. Grenier, dans *Congrès archéologique de France*, LXXXVe session (tenue en Rhénanie en 1922) (Paris, 1924), p. 69-72.

BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE

Sous ce titre a paru [1], il y a une vingtaine d'années, dans la *Revue archéologique*, un article où M. Deonna sut rassembler pour la première fois et publier avec son érudition coutumière six fragments de petits autels en terre-cuite, qui, exécutés d'après un modèle commun, portent sur chacune des quatre faces les mêmes groupes de figures hellénistiques. Comme trois d'entre eux provenaient de Délos, Erétrie et Mycènes, et que la plupart de leurs sujets décorent un bol « mégarien » trouvé sans doute à Athènes, l'auteur les attribuait à la même fabrique de Grèce continentale.

Or, les nouveaux exemplaires que nous avons pu recueillir, en offrant une représentation meilleure, déplacent le centre de rayonnement; on ne saurait plus, d'autre part, attribuer la moindre valeur géographique à l'expression « coupe mégarienne »; enfin, malgré toute sa science, M. Deonna ignorait les autres produits de cette céramique sur lesquels on retrouve les mêmes sujets, en particulier un vase découvert près d'Olbia, en Russie méridionale, signalé dans la *Revue archéologique* de 1904 [2], et publié avec un long commentaire en russe par E. von Stern [3] — qui ne connaissait pas, de son côté, l'existence de nos brûle-parfums. L'étude vaut donc la peine d'être reprise.

[1] Deonna, *Rev. arch.*, 1907 2, p. 245-256.

[2] Bobrinskoy, *ibid.*, 1904 2, p. 7, fig. 7.

[3] E. von Stern, *Bull. de la Comm. impér.*, III, 1902, p. 93-113, pl. XIV-XV. Nous remercions M. le docteur Kasimierz Michalowski, membre étranger de l'École française d'Athènes, d'avoir bien voulu nous traduire cet article. Cf. aussi Zahn, *Jahrbuch*, 1908, p. 46.

I. Lieux de trouvaille

La liste ancienne comprend les exemplaires suivants :

1. Athènes, Musée national, n° 11157, de *Mycènes*. Haut. max. : 0m09. Deux faces (celles de nos pl. I, 2 et II, 1) presque entièrement brisées, les autres endommagées dans le bas.

2. Délos, Musée, n° B 73, de *Délos*. Haut. max. : 0m08. La plinthe fait défaut et les figures sont très effacées.

3. Paris, Musée du Louvre, n° 5404, d'*Italie* probablement. Haut. : 0m10. Assez bien conservé.

4. *Ibid.*, n° C. A. 1444, d'*Érétrie*. Haut. max. : 0m085. La corniche fait défaut, ainsi qu'une des faces (ici pl. I, 1)[1].

5. Collection Hoffmann[2]. Bien conservé, mais d'un moule usé, il ne porte que deux groupes (ceux de nos pl. II, 1 et 2) reproduits chacun sur deux panneaux.

6. Syracuse, Musée, n° 1963, de *Syracuse*. Moule d'un panneau (ici pl. II, 1).

Ainsi, aux trois brûle-parfums de Grèce, qui sont « d'un style extrêmement fin » ne s'opposaient qu'un « grossier estampage » d'Italie, un moule de Sicile et un exemplaire un peu différent. La conclusion de M. Deonna se justifiait alors.

Il n'en serait plus de même aujourd'hui.

7. Léningrad, Musée de l'Ermitage (?), d'*Olbia*. Chaque face a plus ou moins souffert, mais les quatre groupes se distinguent aisément[3].

[1] M. Zahn manifestait en 1908 (*ibid.*, p. 48, n. 3) l'intention de publier cet exemplaire.

[2] Fröhner, *Catalogue*, 1899, p. 41, n° 122, pl. IX, où M. Deonna a omis de relever l'indication de la *provenance tarentine*.

[3] Bibl. : Pharmakowsky, *Arch. Anz.*, 1909, col. 173, fig. 31-32 : *Bull. de la Comm. impér.*, II, p. 22, fig. 12; — Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, p. 364. Un « brûle-parfums en terre cuite » d'Olbia est signalé dans l'*Arch. Anz.*, 1914, col. 259, n° 10, mais l'auteur, Pharma-

Planche I



1



2

Brule-parfums en terre-cuite de Tarente

(Collection Vlasto)



1

3

2

BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE ET MONNAIES EN BRONZE DE TARENTE
(Collection Vlasto)

8. Naples, Musée national, n° 140880, de *Cumes*. Haut. : 0m105. Même particularité que le n° 5[1]. Fond rose.

9. Boston, Musée. Deux fragments qui peuvent appartenir au même ensemble :

a) Haut. max. : 0m066. Le groupe de notre pl. II, 1 avec la plinthe du panneau.

b) Haut. max. : 0m05. Angle comprenant les deux femmes de nos pl. I, 2 et II, 2.

10. *Ibid*. Haut. : 0m056. Moule : fragment d'un panneau (ici pl. I, 1).

La provenance de ces deux exemplaires n'est pas indiquée, mais le Musée acquit en même temps une antéfixe de *Tarente*[2].

11. Trieste, Musée civique, n° 1566, de *Tarente*. Moule d'un personnage (ici pl. I, 2 à gauche).

12. La Haye, Musée Lunsingh Scheurleer, n° 1157, de *Tarente*. Haut. max. : 0m08. Subsistent seuls et en fragments les panneaux des pl. II, 1 et 2[3].

13. Tarente, Musée national, vitr. 19, de *Tarente*. Assez usé.

14. *Ibidem*, vitr. 182, n° 2047, de *Tarente* (région de la nécropole dite Batteria Chianca). Moule entier et très fin d'un panneau (ici pl. II, 2).

15. Dans le commerce, de *Tarente*. Quatre panneaux usés, sans plinthe, avec traces de polychromie.

kowsky, ne dit pas qu'il porte des groupes en relief (cf. ceux de *ibid*., 1910, p. 243; — *Bonner Jahrbücher*, 1911, p. 135).

[1] Bibl. : Alda Levi, *Le Terrecotte figurate del Museo nazionale di Napoli*, Florence, 1925, p. 114, n° 498. — On ne trouve dans les articles relatifs à ces deux exemplaires (nos 7-8) aucune allusion au travail de M. Deonna.

[2] Bibl. : *Ann. Report*, 1900, p. 90, nos 9-11; — *Arch. Anz*., 1901, col. 168, nos 9-11; — E. van Buren, *Mem. Amer. Acad. Rome*, 1918, p. 50, n. 1, pl. 22. L'auteur fait venir de Delphes (!) les autels de notre type, mais sans la moindre référence.

[3] MM. Sticotti et Lunsingh Scheurleer, que nous remercions ici de leur accueil, ont bien voulu nous affirmer la provenance tarentine de ces deux exemplaires (nos 11-12).

16. Marseille. Cabinet M.-P. Vlasto, de *Tarente* (région de la nécropole dite Murivetere, 1903). Haut. max. : 0m105. Bien qu'il ait souffert, surtout dans la partie inférieure, il a conservé à peu près intacts les groupes de personnages, et c'est le spécimen où l'on distingue le mieux les traces de la polychromie primitive[1]. Nous devons à la grande bienveillance de M. Vlasto les quatre photographies des planches I et II. Sa science nous permet d'ajouter que cet exemplaire et celui d'Érétrie (notre n° 4) sortent des mêmes moules, dont l'un peut être notre n° 14. Ce dernier confirme et complète l'impression que donne la vue directe de l'autel présent : les quatre panneaux s'ajustent en offrant à la tablette horizontale du haut une section en forme de triangle isocèle, et chaque groupe de personnages est creusé dans le même moule que l'un d'entre eux.

Faisons le compte : parmi les nouveaux brûle-parfums qui triplent presque la liste ancienne, aucun ne vient de Grèce, un seul fut découvert dans la Russie méridionale, tous les autres, avec une quasi certitude, en Italie, parmi eux huit à Tarente; et sur la série globale, ce dernier pays en revendique les trois quarts, cette seule ville plus de la moitié. On conviendra qu'une proportion aussi importante ne saurait s'attribuer à l'effet du hasard.

II. Autels de Grande-Grèce et de Tarente.

Aussi bien le type de ces petits autels quadrangulaires, que M. Deonna juge trop répandu pour en chercher l'origine[2], prit-il naissance dès le début du VIe siècle dans les colonies de Grande-Grèce, dont il resta toujours une spécialité, longtemps exclusive. Es-

[1] Argile très fine, de couleur rosée tirant sur le bistre. Engobe blanc; fond gris; l'acanthe des angles est d'un joli bleu-vert; les chevelures vont du rouge au blond foncé; restes de vermillon sur les lèvres de la jeune fille pl. II, 2, et de bleu sur la draperie de l'homme pl. I, 2. Traces très nettes de combustion sur la tablette supérieure.

[2] Celui qu'il signale, assez tardif, est un des rares qui ne proviennent ni de Grande-Grèce ni d'Alexandrie (cf. Winter, *Die Typen*, Berlin, 1903, t. II, p. 333, n° 6 : Smyrne).

sayons d'en suivre pour la première fois[1] la marche et le développement, afin de fixer le centre de fabrication vers le IIIe siècle, à l'époque des nôtres, et de préciser les liens qui rattachent ceux-ci aux précédents.

Gerhard fut le premier, il y a près d'un siècle, à relever en Sicile des objets de terre cuite qui, creux à l'intérieur et ouverts dans le bas, ont leur quatre faces unies dans le haut par une bande horizontale; il les crut propres à l'île, et proposa d'y reconnaître des « piédestaux ou supports de menus objets[2] ». La découverte de pièces analogues sur l'Esquilin prouva l'extension de l'usage, que Heydemann et Dressel interprétèrent de même, le réservant à des statuettes ou lampes funéraires[3]. Jatta cependant signalait quelques exemples en Apulie et, comme il remarquait sur plusieurs une suite de lettres et deux trous aux côtés latéraux, il crut que ces objets, unis l'un à l'autre par quelque barre, formaient primitivement une frise continue[4]. Kekule retint de cette hypothèse l'usage architectonique, et il pensa que l'on avait affaire à des revêtements de chapiteaux[5]. Toutes ces idées, plus ou moins ingénieuses, ont fait leur temps, et, depuis les belles trouvailles de M. Orsi[6], l'on s'accorde en général[7] à

[1] Cette évolution n'apparaît guère dans les travaux récents et concurrents de Mme E. van Buren (*Mem. Amer. Acad. Rome*, 1918, p. 15-53, pl. 16-22) et de Mlle E. Jastrow (*Arch. Anz.*, 1920, col. 102-103) : la première se borne à un catalogue, d'ailleurs très utile, où elle mêle les exemplaires de Grande-Grèce et de Rome, pour les répartir ensuite chronologiquement dans un index un peu sommaire; la seconde distingue nettement les deux trouvailles, mais son bref compte-rendu ne permet pas de suivre la progression de la série méridionale; ajoutons toutefois qu'elle compte reprendre bientôt tout le problème et que, apprenant l'existence de cet article, elle a bien voulu en attendre la publication pour achever son étude. — Le long travail de M. Wigand (*Bonner Jahrbücher*, 1912, p. 1 et suiv.) néglige, semble-t-il, ce genre de brûle-parfums.

[2] Gerhard, *Annali dell'Ist.*, 1835, p. 41.

[3] *Bull. dell'Ist.*, 1875, p. 41; *Annali*, 1879, p. 253.

[4] Jatta, *Catalogo del Museo Jatta*, Naples, 1869, p. 106-107.

[5] Kekule, *Terrakoten von Sicilien*, t. II, p. 46 B, pl. LIV.

[6] Orsi, *Not. d. Scavi*, 1891, p. 63-64 et *passim*.

[7] E. van Buren, *loc. cit.*, p. 15; E. Jastrow, *loc. cit.*, col. 102-103.

y reconnaître de petits autels. Certains pouvaient être offerts aux dieux et aux morts comme le souvenir ou le symbole d'un sacrifice, mais d'autres, qui portent à la partie supérieure des traces de feu[1] et parfois une petite cavité[2], ont dû servir à brûler l'encens dans les oratoires domestiques, dans les temples et peut-être sur les sépulcres. Il reste à expliquer l'ouverture inférieure et les deux trous latéraux, dont l'hypothèse nouvelle n'a pas encore rendu compte : sans doute répondent-ils à une nécessité de fabrication ; mais rien n'empêcherait d'admettre que la première ait reçu quelque support en bois, dont les autres pouvaient, à l'occasion, assurer l'ajustage : l'autel, tout allumé, devenait ainsi portatif.

Les plus anciens exemplaires sont des blocs grossiers. Peu à peu se distinguent les éléments architectoniques, la plinthe et la corniche, qui reçoivent parfois, vers le ve siècle, l'une la décoration lesbienne, l'autre une bande d'oves[3] ; on rencontre même dans le haut, à titre exceptionnel, une rangée de denticules, ou un dessin de palmettes et de lotus analogues aux nôtres[4] ; mais jamais la corniche ne s'élève au-dessus de la tablette horizontale, et le panneau garde toujours une forme oblongue. Les sujets, qui se limitent d'abord à la face antérieure, gagnent le revers au ve siècle, mais occupent très rarement les quatre côtés[5], portent au début et conservent assez tard la marque de l'art ionien : ce sont des combats d'animaux, des monstres mythologiques, les exploits d'Héraclès. Les plus anciennes fabriques ont dû travailler en Sicile, notamment à Sélinonte, dont certains détails rappellent les métopes. Mais un atelier s'est installé

Celle-ci a bien voulu nous confier toutefois qu'elle serait moins affirmative aujourd'hui.

[1] Tel l'exemplaire que possède M. Pollak : cf. *infra*, p. 52.

[2] Cf. E. van Buren, *loc. cit.*, p. 15.

[3] *Ibid.*, I. I, 7 ; III, 1.

[4] A Caulonia : Orsi, *Monum. Ant.*, 1915, p. 786, fig. 57 et 63. Cf. une caissette de Locres (*Id.*, *Not. d. Sc.*, *Suppl.* 1918, p. 137) et une frise de Crotone (*Ibid.*, 1911, p. 111).

[5] E. van Buren, *loc. cit.*, I, XVII.

dès le vi[e] siècle sur la péninsule à Caulonia et un autre, rival, a dû le suivre de près dans la cité achéenne de Locres.

Vers la fin du v[e] siècle, un potier sut donner à ces petits autels un intérêt historique et artistique : sans en modifier la forme, il augmenta les dimensions, emprunta aux bas-reliefs grecs un cadre architectonique et représenta sur une face, peut-être d'après un original attique, une scène empruntée à la tragédie sophocléenne de Tyro[1]. Dans son désir toujours louable et souvent heureux de rapporter à Tarente le plus d'objets possible, M. Sieveking n'eut garde d'oublier ceux-ci; l'état actuel des trouvailles nous empêche de le suivre, car les deux exemplaires connus, un moule et une épreuve, furent recueillis l'un et l'autre sur l'emplacement de l'ancienne Medma, vers la mer Tyrrhénienne.

Mais Tarente elle-même commence bientôt à manifester son activité, sous la double influence, croyons-nous, de Caulonia et de Medma. Les plus anciens autels qu'on y rencontre semblent importés de la première ville, comme cet exemplaire qui représente le combat d'un lion avec un cerf sur une face, avec un taureau sur l'autre[2]. Plusieurs, en revanche, de forme analogue, mais de sujet spécial, ont dû être fabriqués sur place, notamment au iv[e] siècle.

Signalons d'abord deux types inédits, dont le catalogue de M[me] van Buren ne contient aucun exemple :

I. Un fragment de Tarente, conservé au Musée de Trieste, offre

[1] Dim. du moule : 0m45 (manque un tiers)×0m42; de l'épreuve : 0m735×0m525. Bibl. : Orsi, *Not. d. Sc.*, *Suppl.*, 1913, p. 59, fig. 67-68; Savignoni, *Ausonia*, 1913, p. 66; Robert, *Hermes*, 1916, p. 273; Rizzo, *Memor. Accad. Napoli*, 1919; Sieveking, *Münchn. Jahrb.*, 1922, p. 122. M[me] van Buren les passe complètement sous silence. A. Reinach (*Neapolis*, 1914, p. 249, fig. 35) attribue à Tarente un autre autel historié (Europe); mais il fut acquis à Rome, où l'on a découvert plusieurs variantes du même type (cf. E. van Buren, *loc. cit.*, IV, i).

[2] Von Duhn, *Not. d. Sc.*, 1897, p. 347, n. 2 = E. van Buren, *loc. cit.*, I, i, 12; ii, 15; Tarente introduisit en revanche à Caulonia le culte de son fondateur monté sur un dauphin : cf. Giannelli, *Culti e Miti della Magna Grecia*, Florence, 1924, p. 216-217.

l'image d'un porc destinée, mieux que toute autre, à rappeler ou remplacer un sacrifice.

II. Plusieurs autels de même provenance portent soit un dauphin sur deux faces[1], soit sur une seule deux dauphins nageant l'un vers l'autre au-dessus des vagues (fig. 1)[2] : dessin d'autant plus curieux qu'on le retrouve sur quelques « poids » tarentins[3], d'usage douteux, mais d'origine certaine.

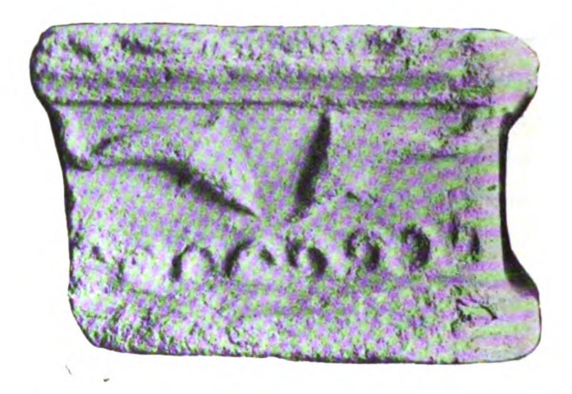


FIG. 1. — BRULE-PARFUMS EN TERRE CUITE DE TARENTE.
(Musée de Trieste.)

III. Un troisième groupe de brûle-parfums offre sur la face antérieure, dans un cadre de postes, un griffon bondissant vers la gauche sur la croupe d'un cerf : Mme van Buren[4] en signale trois, dont l'un est de provenance inconnue, tandis que les autres font partie de la

[1] Ceux que nous connaissons (un au Cabinet Vlasto et un dans le commerce) proviennent chacun de deux moules qui offrent une section en forme de triangle rectangle.

[2] Nous en avons relevé quatre au Musée de Trieste (ici fig. 1), un à celui de Bari (n° 2490), deux au Cabinet Vlasto et trois dans le commerce tarentin. Cf. aussi Patroni, *Not. d. Sc.*, 1897, p. 218.

[3] Cf. Evans, *Journ. of Hell. St.*, 1886, p. 43, n° 19; Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 107, n° 12. Autres au Musée de Trieste et dans les Cabinets Lunsingh Scheurleer et Vlasto.

[4] *Loc. cit.*, I, x, 1-3.

Collection Campana et du cabinet Jatta ; nous en avons retrouvé trois autres qui, conservés aux Musées de Tarente, Bari et Naples[1], furent tous découverts à Tarente. L'origine de ces objets se confirme à nos yeux par la présence du griffon (d'Apollon?) sur divers produits de la région et de la ville même, une œnochoé de bronze[2], des fragments à jour de céramique dorée[3], des vases peints et à reliefs[4], des panneaux de calcaire à destination sépulcrale[5], d'autres autels enfin.

Parmi ceux-ci, les uns, qui représentent deux griffons aux prises avec un cheval, ont dû être fabriqués dans la région de Ruvo à une époque tardive : ils portent en effet des inscriptions messapiques et semblent avoir emprunté aux nôtres la plinthe ornée d'oves et de dards et, pour leur face principale seulement, un genre de corniche supérieure[6].

[1] Tarente, vitr. 19, nº 3880; Bari, vitr. 16; Naples, nº 20397 (dim. : 0m14 × 0m11; cf. A. Levi, *op. cit.*, p. 55, nº 232).

[2] Au Musée de Trieste. *Phot. Alinari*, 21160-21161. Cf. Puschi-Winter, *Oesterr. Jahresh.*, 1902, p. 115, fig. 28-30.

[3] Il en existe aux Musées de Vienne (*Festschr. für O. Benndorf*, Vienne, 1898, p. 256-258), Naples (A. Levi, *op. cit.*, p. 55, nº 231), Tarente même (cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 187), dans l'ancienne Collection van Branteghem (Fröhner, *Catalogue*, Paris, 1892, p. 128, nº 312) et dans le Cabinet Vlasto (dim. : 0m165 × 0m06). Sur l'origine orientale du sujet (griffon attaquant un cheval ou un cerf), cf. Furtwängler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, Berlin, 1883, p. 20.

[4] Cf. *Mon. dell'Ist.*, X, pl. XXVI; *Röm. Mitth.*, 1914, pl. VIII, c, etc.; Löschcke, *Die Enthauptung der Medusa*. Bonn, 1894, p. 4-5, fig. 1-3.

[5] Cf. M. Caianiello, Μουσεῖον, 1923, p. 60. Ajouter un exemplaire inédit du Cabinet Scheurleer (cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 188, n. 4).

[6] Ajouter (cf. Zancani, *Rendic. Accad. Lincei*, 1926, p. 188) aux trois exemplaires du Musée Jatta (Jatta, *op. cit.*, p. 101, nº 18; p. 106, nº 67; p. 109, nº 101 = E. van Buren, *loc. cit.*, I, IX, 6-8) ceux de Dresde (*Arch. Anz.*, 1895, col. 224, nº 17), Berlin, Münich (A. Reinach, *Rev. épigr.*, 1914, p. 251, n. 4) et celui de la Collection Beugnot (De Witte, *Description...*, p. 97, nº 228 = *C. I. Gr.*, IV, 8473) Il en existe un dernier dans le Cabinet Scheurleer (nº 1164; dim. : 0m20 × 0m12 × 0m10; deux trous latéraux), dont les lettres, à peine visibles, ne correspondent pas à celles des autres : M. Scheurleer a bien voulu nous envoyer le déchiffrement : ΟΣ ΛΔ.

Les autres donnent au contraire l'impression d'antécédents tarentins; ils offrent la double particularité, qu'ils tirent peut-être de Caulonia[1], qu'ils partagent en tous cas avec un type voisin et avec les nôtres, d'avoir leurs quatre faces à peu près égales et décorées.

IV. Le premier type est représenté par un seul spécimen, que M. Pollak a bien voulu nous faire connaître et nous laisser publier (pl. III) d'après des photographies prises par Mlle Jastrow[2] : recueilli à Métaponte, il porte un animal sur chaque face, griffon vers la droite, chien (?) vers la gauche et félins dans les deux sens, analogues à ceux de petits reliefs en calcaire propres aux tombes tarentines[3].

V. Très proche du précédent, bien que le griffon y fasse défaut, l'autel d'un second type, trouvé à Tarente même, est décoré aussi de quatre animaux : un lion, une louve (?), un sanglier et un cerf[4].

VI. Du troisième type nous connaissons cinq exemplaires; l'un figure à Naples, de provenance inconnue[5], le second à Catanzaro, peut-être de Medma[6], le troisième a été recueilli à Métaponte par Lenormant[7], le quatrième, découvert à Tarente, a passé récemment de

[1] Cf. E. van Buren, *loc. cit.*, I, XVII, 1-3.

[2] Nous les prions tous deux de trouver ici l'expression de notre reconnaissance Dim. : $0^{m}105 \times 0^{m}095 \times 0^{m}085$; haut. de la cavité inférieure : $0^{m}055$. La tablette supérieure porte des traces de feu. L'influence de Caulonia parait évidente; mais cet autel, plus haut, ne porte pas les mêmes sujets que ceux de l'autre ville.

[3] Cf. M. Caianiello, *loc. cit.*, p. 218, pl. II, 4. Ajouter un exemplaire de la Collection Scheurleer.

[4] Dans le commerce. Dim. : $0^{m}09 \times 0^{m}08 \times 0^{m}055$.

[5] N° 20649. Dim. : $0^{m}10 \times 0^{m}10$. Publié dans E. van Buren, *loc. cit.*, II, I, 7, pl. 17; cf. Neugebauer, *Röm. Mitth.*, 1923/4, p. 439 et n. 4; omis, semble-t-il, par Mlle A. Levi.

[6] D'après Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1883, p. 67-68, ce qui confirmerait les rapports commerciaux entre Tarente et Medma. Il serait plus grand que les trois autres, et n'aurait conservé que le dernier panneau, comme notre cinquième exemplaire. Cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 188, n. 2. Pagenstecher (*Sitzungsber. Heidelberg*, 1911, p. 31 du tir.) le rattache par erreur aux autels du type VII.

[7] Lenormant, *loc. cit.*; Zancani, *loc. cit.*

la Collection Arndt à la Collection Scheurleer[1], le dernier est dans le commerce tarentin : le griffon reparaît vers la gauche, le félin, tourné vers la droite, s'accompagne d'un pigeon, le troisième panneau est occupé par une sphinge à double corps, la tête coiffée d'un calathos, les pattes antérieures posées sur des volutes ioniques, telle qu'elle apparaît sur plusieurs chapiteaux en calcaire de Tarente[2]; au dernier côté se profilent deux Génies ailés qui se tiennent à la main et à l'épaule[3].

Cette dernière représentation nous conduit à deux autres types d'autels tarentins que Mme van Buren oublie de signaler. L'influence de Medma y introduit des scènes historiées, mais d'une ville à l'autre et d'un quart de siècle à l'autre le goût a passé des légendes mythologiques aux aventures amoureuses : c'est le cycle d'Aphrodite qui décore ces nouveaux autels. Rien ne prouve sans doute qu'ils jouaient tous sur les tombes le même rôle que les anciens, et Pagenstecher a pu rattacher l'un des genres au rite du mariage[4]; mais l'Apulie du IVe siècle introduit couramment Aphrodite et Éros dans le monde des morts[5], et, de fait, la déesse apparaît sur l'un des types avec les traits

[1] N° 1147. Haut. 0m087; décor inférieur de postes. Publié dans Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.* Strasbourg, 1912, p. 128-129, pl. XVIII, a-d; cf. Caianiello, *loc. cit.*, p. 219; Neugebauer, *loc. cit.*; Zancani, *loc. cit.*

[2] Plusieurs aux Musées de Berlin, Trieste, Tarente et dans le Cabinet Scheurleer : cf. Pagenstecher, *op. cit.*; Bendinelli, *Ausonia*, 1913, p. 10; M. Caianiello, *loc. cit.*, p. 219-220, pl. III, 6; Ronczewski, *Arch. Anz.*, 1927, col. 270 et suiv. Notons là encore une influence probable de Caulonia, où l'on trouve la même figure à la fin du VIe siècle : cf. Orsi, *Mon. Ant.*, 1916, col. 764, fig. 40.

[3] A rapprocher d'une *emblema* en terre-cuite de provenance tarentine : cf. Pagenstecher, *Die Calen. Reliefkeram.*, Berlin, 1909, p. 58, n° 63 b.

[4] Il est intéressant de noter à cet égard que le seul autel qui porte une dédicace est consacré par ΑΥΣΙΔΙΚΑ ΑΦΡΟΔΙΤΑΙ; l'objet, en calcaire et sans reliefs, mais proche des nôtres par la forme et l'époque, a été mis au jour en 1926 sur l'acropole de Feniki (Albanie), et nous a été communiqué par M. Ugolini, que nous remercions bien vivement.

[5] Micalella, *Apulia*, 1912, p. 13. A Locres déjà au Ve siècle : cf. Quagliati, *Ausonia*, 1908, p. 188-191.

de Perséphone, qu'on a même cru y reconnaître. Les premiers, de forme oblongue, suivent plutôt la tradition de Medma; les seconds, aux faces à peu près égales, un peu plus hautes que larges, ressemblent davantage à ceux que nous venons de signaler, et à ceux que nous publions aujourd'hui.

VII. Aucun exemplaire du premier type n'a été recueilli entier;

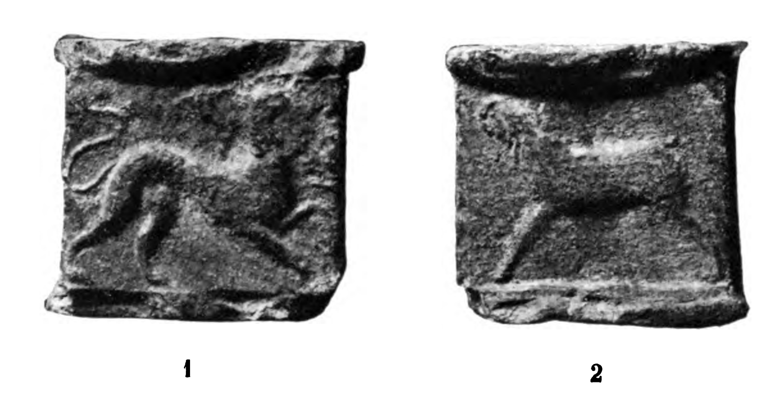


Fig. 2. — Brule-parfums en terre-cuite de Tarente.
(Musée de Trieste.)

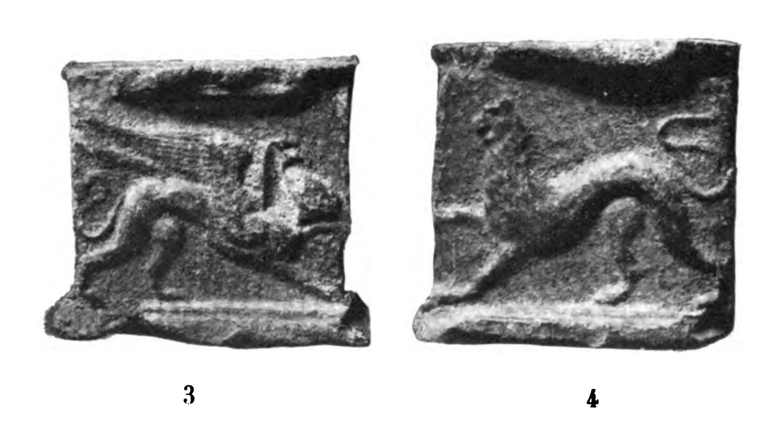
mais trois fragments de Heidelberg, Tarente et Trieste permettent de le reconstituer[1]. Une des faces principales[2], ornée parfois d'une corniche et d'une plinthe à bandes d'oves (fig. 2), représente entre

[1] L'un, signalé par Pagenstecher (*Sitzungsber. Heidelberg*, 1911, p. 31 du tir.), porte une bonne partie des deux faces principales : les autres unissent le relief du char à celui de la palmette.

[2] Exemplaires aux Musées du Louvre et de Tarente (cf. Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1881/2, p. 148; S. Reinach, *R. R. G. R.*, III, p. 421, 5), d'Ox-



1 2



3 4

Brule-parfums en terre-cuite trouvé a Métaponte

(Collection Pollak)

deux colonnes doriques une femme vêtue d'un chiton, d'un himation et d'un peplos que gonfle le vent, montée sur un char que traînent, souvent au-dessus des flots, deux jeunes gens ailés. Éros, nu, un bras sur l'épaule de sa compagne, se retourne pour tendre un fruit à la femme qui va le recevoir de la main droite, tandis qu'elle porte dans l'autre un objet peu distinct, sorte de coupe ou de corbeille. Petersen et Pa-



FIG. 3. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.
(Musée de Trieste.)

genstecher appellent Nikè la jeune fille qui retient avec grâce son étoffe transparente, sous prétexte que les amours d'Éros et de Psyché ne seraient qu'un joli conte d'Apulée; mais, si l'on hésite même à les

ford (cf. Evans, *Journ. of Hell. Stud.*, 1886, p. 33, n° 1, pl. LXIII), de Heidelberg (cf. Petersen, *Röm. Mitth.*, 1901, p. 57; Pagenstecher, *loc. cit.*, p. 29, pl. II a, gauche; Rumpf, *Röm. Mitth.*, 1923/4, p. 450, fig. 1), de Trieste (cf. Arndt, *Enzelaufnahmen*, nos 597-598; Pagenstecher, *ibid.*, droite; *Phot. Alinari*, 21164 gauche; ici fig. 2).

reconnaître dans le groupe qui se donne un baiser sur les monuments de l'art romain, ils semblent apparaître en bons termes sur des terres-cuites et des bronzes au moins dès le IIIe siècle av. J.-C.; en tout cas, comme rien ne justifie l'appellation de Nikè, il resterait à voir dans ce couple le Génie de chaque sexe[1]. Tout le monde s'accorde à reconnaître Aphrodite sur le char; mais le geste d'Éros et surtout le relief du second panneau (fig. 3)[2] nous laissent quelques doutes. Une femme que tous désignent comme la déesse, vêtue d'un chiton brodé et d'un himation, mais la tête découverte et les cheveux ramenés vers la nuque en un large chignon, tient dans la main gauche une sorte de grappe ou de diadème et fait envoler de l'autre un Génie ailé, porteur d'une bandelette, vers une seconde femme qui, assise sur un lit, ne peut être qu'une jeune mariée[3] : or, c'est elle qui porte la même coiffure et surtout le même voile que la personne du char; pourquoi ne pas l'y reconnaître déjà[4]? Le couple d'amour est allé la

[1] Cf. Roscher, *Lexikon*, *s. v. Eros*, col. 1370; *Psyché*, col. 3237 et suiv. Lenormant y voyait à tort Himéros et Pothos.

[2] Exemplaires aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit.*, p. 33, n° 2), de Münich, Corfou et Trieste (cf. Arndt, *op. cit.*; Rumpf, *loc. cit.*, p. 459, fig. 10; Haas, *Bilderatlas*, Leipzig, 1928, n° 135; *Phot. Alinari*, 21164 droite; Brückner, *Ath. Mitth.*, 1907, p. 97; *Anakalypteria*, p. 16; Pagenstecher, *loc. cit.*, p. 30, pl. II c; *Arch. Anz.*, 1916, col. 109, fig. 3; ici fig. 3) et dans le Cabinet Scheurleer (cf. Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 109, fig. 2). Dim. : 0m30 environ × 0m22.

[3] N'ayant pu nous procurer la brochure de M. Sticotti que Pagenstecher signale (*Unterit. Grabdenkm.*, p. 129), nous ne savons quels arguments il invoque en faveur d' « Hélène ». Cf. l'amphore apulienne de Ceglie (Buschor, *Griech. Vasenmaler.*, III, p. 170, pl. 149) où Hébé, épouse d'Héraclès, porte la même parure, tandis qu'Aphrodite est assise sans voile, tenant sur les genoux Himéros qui déploie une guirlande. — La déesse a prêté ici son char et son attelage, car c'est bien elle au contraire que tirent deux Génies sur un vase attribué à Meidias (Nicole, *Meidias*, p. 71, pl. III, 1) et sur un autre de Lucanie (Reinach, *R. P. V.*, I, p. 124, 2).

[4] Quelques « poids » de Tarente (Musée de Trieste, n° 1533, etc.) représentent un personnage monté sur un char que traînent deux figures ailées; mais l'exemplaire mieux conservé du British Museum (Walters,

quérir par delà les mers; Éros, qui lui tendait un fruit, lui apporte maintenant une bandelette; elle semble avoir confié l'objet creux qu'elle tenait à la jeune servante[1] qui, assise sur un tabouret, vient de lui ôter ses sandales[2] et elle s'apprête à retirer son voile pour le mettre dans un coffre placé sur l'amphore qui doit contenir l'eau de la purification. Frappé par l'aspect ionien de ces tableaux, Pagenstecher l'attribuait à l'influence des plaques locriennes[3], dont ils reproduisent certains traits. Mais la confrontation des deux séries montre la distance qui les sépare : dans l'intervalle d'un siècle, les autels de Medma, colonie de Locres, avaient subi et transmis l'empreinte attique. Un des côtés latéraux[4] n'avait, semble-t-il, aucun ornement; l'autre portait une palmette entourée de volutes, telle qu'on en voit sur les vases apuliens[5] et sur maint produit de Tarente : une œnochoé de bronze[6], des reliefs de calcaire[7], des disques[8], un rebord de vasque en terre-cuite[9]...

Cat... terracottas, Londres, 1903, p. 451, n° E 170) permet d'y reconnaitre Zeus et deux aigles (cf. Cook, *Zeus*, Cambridge, 1925, p. 462, fig. 362).

[1] Sur l'amphore précitée une compagne d'Hébé tient de même une coupe à libations.

[2] Pagenstecher (*Arch. Anz.*, 1916, col. 109) les prenait pour un rameau dont les coups seraient un gage de fécondité; M. Sieveking (*Münchn. Jahrb.*, 1922, p. 122, n. 25) leur a rendu leur nature plus prosaïque: cf. aussi Salis, *Rhein. Mus.*, 1920, p. 202.

[3] Cf. Quagliati, *Ausonia*, 1908, p. 136-234. La date de 430 que M. Rumpf (*in* Haas, *Bilderatlas*, n° 135) attribue aux autels tarentins nous semble trop ancienne; cf. déjà Diepolder (*Münch. Jahrb.*, 1926, p. 265) pour le rhyton de Trieste.

[4] Plusieurs exemplaires au Musée de Trieste (cf. Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.*, p. 129, pl. XVIII f.).

[5] Cf. *Röm. Mitth.*, 1914, pl. X, 2 b, etc.

[6] *Vide supra*, p. 51, n. 2.

[7] Cf. Jacobstahl, *Ornamente gr. Vasen*. Berlin, 1927, pl. 136 a.

[8] Aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit*, p. 44, n° 1), de Berlin (cf. Furtwängler, *Jahrb.*, 1887, p. 201) et de Trieste (n° 1552), et dans le Cabinet Vlasto.

[9] Collection Scheurleer, n° 2699. L'intérieur est fermé à hauteur de la frise par une bande horizontale percée de deux trous.

VIII. ... la face antérieure de trois nouveaux autels découverts à Tarente ou dans les environs immédiats[1].

IX. Un des panneaux du second type était parfois dépourvu aussi de tout décor[2]; mais il pouvait en recevoir un (fig. 4)[3] qui rappelle le précédent et tient une grande place dans le répertoire apulo-tarentin[4], une tête féminine entourée de palmettes et de rinceaux. Deux



FIG. 4. — BRULE-PARFUMS EN TERRE-CUITE DE TARENTE.

(Musée de Trieste.)

[1] Un au Musée Arno (*Antichità Mandurine*, Lecce, 1920, pl. V), un dans une autre collection privée, un dans le commerce.

[2] Ainsi, Musée de Trieste, n° 1423

[3] Plusieurs exemplaires *ibid*. (cf. Arndt, *op. cit.*; Pagenstecher, *Unterit. Grabdenkm.*, p. 129, pl. XVIII e).

[4] Cf. en particulier Bendinelli, *Ausonia*, 1913, p. 23 et suiv. Le motif a rayonné en Italie, en Épire et en Égypte : cf. Zancani, *loc. cit.*, p. 179.

faces portaient le même sujet (fig. 5)[1] — comme sur certains de nos brûle-parfums (nos 5 et 8) : on y voit entre des moulures grossières un Génie ailé qui, debout sur une sorte de coquille, dépose de l'encens avec une certaine grâce dans un haut thymiaterion dressé sur un support analogue; au fond se détachent deux disques, analogues



Fig. 5. — Brule-parfums en terre-cuite de Tarente.
(Musée de Trieste.)

à ceux qui décorent le champ des vases : fleurs, patères ou gâteaux rituels.

Isolé des autres, le dernier relief (fig. 6) apparaissait à Sir Evans comme une « partie de frise sépulcrale » : une corniche, une plinthe et deux colonnes ioniques encadrent le buste d'une femme, voilée

[1] Exemplaires au Musée de Trieste. Même figure sur un vase de Ruvo; *Griech. Vasenmal.*, II, fig. 76.

comme Perséphone, mais parée comme Aphrodite et portant un Éros ailé sur chaque épaule, telle que la figurent encore un moule[1] et un « poids » de Tarente[2].

X. Signalons enfin un dernier autel historié, de sujet énigmatique[3]. On voit deux objets indistincts sur chaque face latérale, et, sur le devant, entre une corniche et une double plinthe, deux hommes



Fig. 6. — Brule-parfums en terre-cuite de Tarente.

(Musée de Trieste.)

[1] Exemplaires aux Musées d'Oxford (cf. Evans, *loc. cit.*, p. 34, nº 3) et de Trieste.

[2] Collection Scheurleer, nº 1091 ; Musée de Trieste, nº 1594. Cf. aussi des vases de Ruvo et une pyxis en terre-cuite à reliefs d'Armento : Schulz, *Bull. dell'Ist.*, 1842, p. 36.

[3] Collection de M. L. Curtius, que nous remercions vivement d'avoir bien voulu nous montrer l'objet ; dim. : 0m145 × 0m125 × 0m135 ; provenance tarentine.

nus, l'un à gauche de profil vers la droite, la chlamyde dans le dos et sur le bras, les jambes écartées, brandissant un glaive dans la main droite et tenant de la gauche le col d'un aigle qui s'agrippe à lui en détournant la tête, — l'autre à la forte musculature, marchant de la droite vers la gauche, la bouche ouverte, une torche ou une palme dans la main droite.

On voit le chemin parcouru : partis de Sicile et de blocs grossiers, nous arrivons vers la fin du IVe siècle aux autels historiés d'Apulie : Tarente fait figure alors de centre productif, et, si l'on en juge par la table chronologique de Mme van Buren, elle n'a plus de concurrentes parmi les cités de Grande-Grèce. Mais il en surgit du dehors, et nous allons voir comment elle perfectionne ses produits à leur école.

III. Autels alexandrins

Les brûle-parfums que nous cherchons à lui attribuer se rattachent au type général des précédents, caissettes fermées sur le dessus et les côtés, mais creuses à l'intérieur, où nous avons relevé des formes presque cubiques et quelques exemples de corniches à denticules, de plinthes à oves et à dards. La double innovation consiste à ajouter dans le haut une bordure aux angles saillants, plus capable que l'ancienne cavité médiane de retenir les grains d'encens, et à rapetisser d'autre part les groupes de personnages qui avaient fini par étouffer ces autels en miniature.

Or, les deux traits se retrouvent sur des monuments d'Alexandrie, et si le second n'apparaît encore que sur un seul objet[1], l'autre est commun à toute une série de brûle-parfums en bronze et en terre-cuite[2]. Les rapports de Tarente avec l'Égypte posent à l'époque hel-

[1] Pagenstecher, *Sammlung Sieglin*, III, p. 65, fig. 78.

[2] Schreiber, *Die alex. Toreutik*, Leipzig, 1894, p. 445, fig. 132; Edgar, *Catalogue... Caire, Gr. Br.*, 1904, nos 27813-27814, pl. XV; Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte*, Paris, 1911, pl. XL; Schwendemann, *Jahrb.*, 1921, p. 111, n. 1.



lénistique, comme nous aurons l'occasion de le montrer ailleurs, des problèmes d'une complexité parfois insoluble; dans le cas présent il nous manque la preuve décisive que ces autels sont antérieurs aux nôtres. Toutefois, si la question des personnages ne prête par elle-même à aucune réponse probable, en se rattachant à l'histoire générale de la céramique à reliefs, l'absence du cadre supérieur sur tous les exemplaires de Grande-Grèce et sa présence sur ceux d'Égypte force la conviction.

C'est au point qu'on pourrait croire d'abord à la provenance alexandrine des nouveaux brûle-parfums. Mais une étude attentive combat cette hypothèse : outre que leur plateau repose en général sur un fût cylindrique[1], les autels égyptiens portent souvent une marque d'origine sous la forme de quatre *uraei* dressés en support autour du fût[2], ou de symboles religieux appliqués en relief aux angles de la bordure supérieure[3]. En passant la mer, celle-ci a perdu ces signes distinctifs pour prendre le décor floral que l'exemplaire de M. Vlasto permet de goûter en détail : nous connaissons déjà ces palmettes sur volutes; la feuille d'acanthe et la rosace à six pétales ne font pas moins partie du répertoire apulien et proprement tarentin[4]; ces sortes de postes enfin, dressées en acrotères aux angles, servent de support à des figurines en terre cuite de la ville[5].

Nous nous croyons en droit de conclure que les autels ont été fabriqués à Tarente sous l'influence alexandrine, mais d'après les traditions plastiques et artistiques de la Grande-Grèce et de la cité elle-même.

[1] On relève toutefois des formes quadrangulaires : cf. Schreiber, *loc. cit.*

[2] Cf. Perdrizet, *op. cit.*

[3] Cf. Pagenstecher, *op. cit.*

[4] Citons, par exemple, le trésor d'argent découvert dans la ville : cf. Patroni, *Not. d. Sc.*, 1896, p. 376 et suiv. Le brûle-parfums qui en fait partie est d'une forme toute différente des nôtres.

[5] Cf. Lenormant, *Gaz. Arch.*, 1881-1882, p. 176 et fig.

IV. Céramique dite mégarienne

Il reste à démontrer que les groupes de personnages ont pu être conçus et exécutés dans les ateliers tarentins. La même question s'est posée pour ceux du brûle-parfums alexandrin qui, différents des nôtres, ont servi comme eux à décorer la céramique dite de Mégare. Pagenstecher crut pouvoir la résoudre aussitôt par la découverte à Alexandrie même d'un bol hémisphérique[1] où Μενέμαχος avait moulé les personnages de la même scène, le jugement de Pâris. Mais des fouilles nouvelles tendent à établir la fabrique de ce potier dans l'île de Délos, où l'on n'a pas recueilli moins de quatorze exemplaires faits de sa main[2]. Comme les figures n'ont aucun trait spécifiquement alexandrin et qu'elles varient légèrement du bol au brûle-parfums, nous admettrions volontiers l'importation du premier, imité ensuite sur place par le second où l'on a pris soin d'imprimer une marque de fabrique. Quoi qu'il en soit, un tel soutien nous fait défaut ici et l'aire de dispersion est considérable.

A. *Bols*. — *a*) M. Deonna relevait sur un bol à glaçure du British Museum, qui semble venir d'*Athènes*[3], les groupes de nos pl. I, 1 et 2, chacun à deux reprises tantôt uni et tantôt séparé, et deux fois aussi le trophée (pl. II, 2), mais sans la jeune fille qui le couronne.

Loin de prétendre dresser encore une liste complète, nous pouvons ajouter les exemplaires suivants :

b) Musée d'Athènes, n° 2100 de *Mégare*. Groupes de nos pl. II, 2;

[1] Pagenstecher, *op. cit.*, pl. XX.

[2] Cf. Courby, *Les vases grecs à reliefs*, Paris, 1922, p. 393 et suiv. D'autres exemplaires ont été trouvés en Italie et en Russie méridionale (*ibid.*, p. 396-397). Tandis que Pagenstecher soutenait la primauté d'Alexandrie dans la formation de la céramique à reliefs, M. Courby réduit son rôle à presque rien.

[3] Cf. Walters, *Catal. of the Gr. and Etr. Vases in the Br. Mus*, Londres, 1896, IV, p. 253, n° G 101. Omis par M. Courby, *op. cit.*



I, 2; I, 1 (où la femme est remplacée par un personnage assis) : I, 2; II, 2; I, 2; I, 1 (même remarque) : I, 2[1].

c) Destinée et provenance inconnues. Fragment. Trophée (pl. II, 2) et femme de notre pl. I, 1 (main gauche mal restaurée)[2].

d) Musée de Delphes, n° 425, de *Delphes*. Femme de notre pl. I, 2; figures différentes des nôtres[3].

e) Musée d'Athènes, n° 2103 de *Tanagra*. Groupe de notre pl. II, 1, répété deux fois; figures différentes des nôtres[4].

f) Musée d'Éleusis, d'*Éleusis*. Groupe de notre pl. II, 1[5].

g) British Museum, de *Calymnos*. Groupe de notre pl. II, 1, répété deux fois; figures différentes des nôtres[6].

h) Musée Campanien, de *Capoue*. Groupe de notre pl. II, 1; figures différentes des nôtres[7].

i) Musée de Berlin, n° 4822, de provenance inconnue. Groupe de notre pl. II, 1[8].

[1] Nous complétons et corrigeons la liste athénienne de M Courby (*op. cit.*, p. 343, n[os] 3, 14, 16, 30; cf. p. 357) par les renseignements qu'a bien voulu nous fournir notre ami, M. P. Demargne, membre de l'École française d'Athènes : c'est ainsi que le bol n° 2346 porte non pas la jeune fille au trophée, mais, parmi d'autres figures, celle d'un cavalier (Courby, *ibid.*, n° 27).

[2] Bibl. : Dumont, *Céram. de la Grèce propre*, I, pl. XXXIII, 3; Courby, *op. cit*, p. 343, n° 30. L'exemplaire que celui-ci ajoute (cf. Watzinger, *Ath. Mitth.*, 1901, p. 67, B II, *g* 8) après M. Deonna (*loc. cit.*, p. 255, n. 2) représente bien la même jeune fille, mais assise.

[3] Bibl. Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 16; cf. n[os] 5 c, 6 c, 9 a, 26 a, 31 a, 34 d, 44 b.

[4] Bibl. : Nicole, *Catal. des vases... d'Athènes*, *Suppl.*, Paris, 1911, n° 1300; Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 3; p. 357; cf. p. 343, n[os] 11, 31 cd, 35.

[5] Bibl. : *Ibid.*, n° 3; p. 357.

[6] Bibl. : Walters, *op. cit.*, p. 252, n° G 100; l'auteur voit deux femmes aux côtés du jeune homme; mais la fig. 19 de la p. 8 qui doit reproduire le vase (malgré Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, p. 78), et la comparaison avec notre n° *h*) qui partage quelques figures avec lui (deux Pans, un Éros) permettent de reconnaître le groupe habituel. Omis par M. Courby, *op. cit.*

[7] Bibl. : Patroni, *Catalogo...*, Capoue, 1902, I, p. 124, n° 1015, pl. 9; Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122, n. 2; Zahn, *Jahrb.*, 1908, p. 77.

[8] Bibl. : *Ibid.*, p. 46. Omis par M. Courby, *op. cit.*

j) Collection Sieglin, d'*Égypte inférieure*. Groupe de notre pl. II, 1[1].

k) Ancienne Collection Vogell, d'*Olbia*. Groupe de notre pl. II, 1 ; figures différentes des nôtres[2].

l) Musée de Délos, de *Délos*. Bol à vernis mat. Groupe de notre pl. II, 1[3].

m) *Ibid.* Fragment d'un bol à vernis mat. Bras droit de la jeune fille qui couronne un trophée (pl. II, 2)[3].

n) Musée de Berlin (?), de *Pergame*. Fragment. Jeune fille de notre pl. II, 2 — sans le trophée — répétée deux fois[4].

o) *Ibid.* Fragment. Groupe de notre pl. II, 1[5].

B. *Coupes*. — *p*). Musée de Heidelberg, d'*Athènes*. Coupe à vernis noir. En médaillon, groupe de notre pl. II, 1[6].

q) Musée de Munich, n° 877. *Idem*[7].

r) Léningrad, Musée de l'Ermitage (?), de *Corneto*. Coupe à omphalos signée par Canoleios de Calès[8]. Groupe de notre pl. II, 1 ; figures différentes des nôtres.

C. *Situle*. — *s*) *Ibid* (?), d'*Olbia*. Groupes de nos pl. I, 2; II, 2; II, 1 ; I, 2; homme debout tenant un bâton, à la gauche d'une femme assise; II, 1; homme... à la droite... assise; II, 2; I, 1; I, 2;

[1] Bibl. : Pagenstecher, *Samml. Sieglin*, III, p. 67, fig. 79 c. Omis par M. Courby, *op. cit.*

[2] Bibl. : Zahn, *loc. cit.*, p. 46; Max Cramer, *Griech. Alterth... Vogell*, Cassel, 1908, p. 30, n° 272 et fig.; Courby, *op. cit.*, p. 343, n° 3; p. 357; cf. p. 343, n[os] 26 bc, 42 b.

[3] Bibl. : *Ibid.*, p. 381, n[os] 13, 21.

[4] Bibl. : Conze, *Die Kleinfunde aus Pergamon*, Berlin, 1903, p. 22, pl. 5. Omis par M. Courby, *op. cit.*

[5] Bibl. : Conze, *op. cit.*, p. 20 et fig.; Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, p. 10, n. 1; Courby, *op. cit.*, p. 407, n° 22.

[6] Bibl. : Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122; *Die Calen. Reliefk.*, p. 10, pl. II e; Zahn, *loc. cit.*, p. 77; Courby, *op. cit.*, p. 245, 33° A.

[7] Bibl. : Pagenstecher, *loc. cit.; op. cit.* Omis par M. Courby, *op. cit.*

[8] Bibl. : Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenb.*, Berlin, 1868, p. 110 s., pl. LVI, 1; Pagenstecher, *Ath. Mitth.*, 1908, p. 122; *Die. Calen. Reliefk.*, p. 76, n° 117, fig. 35 et la bibl. antér.

homme... à la gauche... assise; II, 1 ; homme... à la droite... assise; II, 2; I, 1; I, 2; homme... à la droite... assise; II, 1; homme... à la gauche... assise; II, 2; I, 1 [1].

Cette liste [2] est troublante : l'Italie n'y est représentée que par deux exemplaires, trouvés hors de Tarente [3], et les autres se dispersent dans tout le monde hellénistique en se concentrant vers la Grèce propre. Les potiers tarentins qui fabriquèrent nos autels ont-ils reçu d'ailleurs les modèles dès personnages? Le fait n'est pas impossible, mais d'une part, ceux-ci semblent avoir droit d'ancienneté sur ceux des bols dits mégariens [4], et de l'autre, quelque délicate qu'elle soit à une époque déjà tardive et en présence de sujets minuscules, l'étude iconographique nous permettra peut-être d'écarter cette hypothèse.

V. Étude iconographique

α) *Poseidon et Amymone.* Le premier groupe (pl. I, 1) a donné lieu à des interprétations diverses et curieuses : tandis que M. Zahn [5] propose d'y voir le sacrifice d'Iphigénie et que M. Walters [6] parle lui aussi d'un prêtre, Pharmakowsky [7] pensait tantôt à Zeus tantôt à Poseidon en lui adjoignant Amphitrite, et von Stern désignait avec

[1] *Vide supra*, p. 43, n. 2-3.

[2] Ajoutons que l'homme de la pl. I, 2 et le groupe de la pl. II, 1 réapparaissent avec des variantes l'un dans la céramique d'Arezzo (cf. Oswald-Pryce, *An Introd. to the Study of Terra Sigillata*, Londres, 1920, pl. XXXIV, 20), l'autre sur les vases à reliefs de la Gaule (cf. Déchelette, *Les vases céram. ornés de la Gaule rom.*, Paris, 1904, II, p. 55, n° 306).

[3] Le fait peut surpendre à bon droit; mais cette lacune a chance d'être comblée, quand la riche collection locale verra enfin le jour.

[4] En effet, groupées toujours sur les premiers, les figures, sauf celles de la pl. II, 1, trop unies pour ne pas sortir d'un seul moule, apparaissent parfois isolément sur les deuxièmes (cf. *a*, *b*, *d*, *n*) perdant ainsi leur signification.

[5] *In* Conze, *Die Kleinfunde*, p. 20; cf. Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, p. 10, n. 1.

[6] *Catal. Vases*, IV, p. 253, n° G 101.

[7] *Arch. Anz.*, 1909, col. 173 et n. 15.

assurance Zeus et Hébé[1]. Le trident, mal venu sur les vases, tranche la discussion en faveur de M. Deonna, qui opte à juste titre pour le mythe de Poseidon et Amymone. Mais il n'a pas pris garde que ses propres références l'éloignent de la Grèce : Furtwängler rapproche les deux gemmes romaines d'un vase lucanien, et la plupart des monuments où Overbeck a relevé la même « conversation paisible » proviennent de l'Italie méridionale[2]. Ajoutons que le mythe figure encore sur la plus ancienne lekanis à figures rouges, découverte à Tarente même[3], et que, parmi les terres cuites de la ville, des jeunes filles tiennent plusieurs fois[4] une œnochoé à la main droite.

β) *Apollon et Léto.* Bien que les représentations analogues soient « fréquentes dans tous les domaines de l'art grec[5] », l'Apollon citharède, que l'on reconnaît sans peine sur le second panneau (pl. I, 2), nous fournit encore un argument précieux : sans parler de statuettes tarentines qui représentent une femme dans cette attitude[6], un didrachme de Métaponte porte une image analogue du dieu lui-même[7]. Von Stern et Pharmakowsky[8] lui donnent pour compagne Artémis, qui porterait un flambeau ; il faut croire que l'objet a souffert en se moulant sur les vases, car M. Walters le prenait pour un thyrse ; l'exemplaire de M. Vlasto, mieux conservé que les autres, confirme le sceptre et le voile que distinguait M. Deonna, y ajoute un diadème et rectifie la position du bras droit plié au coude. Or, cette parure et

[1] *Bull... impér.*, III, 1902, p. 110.

[2] Deonna, *loc. cit.*, p. 249-250 ; Courby, *op. cit.*, p. 344, nos 18-19 ; Furtwängler, *Jahrb.*, 1889, p. 51 ; Overbeck, *Poseidon*, p. 373 et suiv., nos 9, 11, 15-18.

[3] Cf. Beazley, *Attic red-figured vases in American Museums*, Cambridge, 1918, p. 40 ; 188, n. 1.

[4] Winter, *Die Typen*, I, p. 110, no 6 ; p. 113, no 3.

[5] Deonna, *loc. cit.*, p. 246.

[6] Cf. Winter, *op. cit.*, II, p. 138, nos 6-7 (cf. 8) = Alda Levi, *op. cit.*, p. 46-47, nos 202-203 (Musée de Naples, nos 113347 et 113349).

[7] Cf. Overbeck, *Apollon*, p. 299 ; *Münztafel*, III, no 10 ; — *Rev. numism.*, 1915, p. 84 ; 1924, pl. I, 18.

[8] *Vide supra*, p. 44, n. 3 ; 63, n. 3.

cette attitude caractérisent une déesse, sans doute Léto, qui, vêtue d'un long chiton et d'un himation, la main gauche à la hanche, la tête légèrement inclinée, le pied droit un peu en avant — c'est-à-dire telle qu'on la voit ici — assiste avec Artémis au duel d'Apollon et de Marsyas sur une amphore découverte à Ruvo [1]; M. Deonna ne citait-il pas lui-même une hydrie à figures rouges de Nola [2]?

γ) *Groupe dionysiaque.* On est tenté, au premier abord, d'appliquer au groupe dionysiaque, où Mlle A. Levi [3] voit une scène de départ, le texte de Pline [4] qui cite parmi les œuvres de Praxitèle « Liber pater, Ebrietas et le fameux Satyre que les Grecs appellent Periboetos ». Mais les mots latins n'impliquent nullement qu'il s'agisse là d'un ensemble à trois personnages, et, de fait, Pausanias [5] ne relève que la figure du Satyre sur un trépied d'Athènes; d'autre part, si le Dionysos à la nébride et aux chaussures peut remonter à un type du IVe siècle [6], une scène comme la nôtre ne se conçoit guère avant l'époque hellénistique [7]. Certains l'ont rapprochée d'une représentation mimique décrite par Xénophon [8] ou d'un monument chorégique élevé à Délos [9]. Mais, dans l'une comme sur l'autre, le dieu entraîne la jeune femme en avant. On invoque à plus juste titre les reliefs de miroirs grecs où les pas chancelants de Dionysos sont sou-

[1] *Mon. dell'Ist.*, VIII, pl. XLII; Overbeck, *Atlas*, pl. XXV, 5.

[2] Deonna, *loc. cit.*, p. 247, n. 3); De Witte, *Élite céramograph.*, II, pl. XXXVI; S. Reinach, *R. P. V.*, II, p. 28. Il ne faut pas confondre (cf. Courby, *op. cit.*, p. 388, n. 4) notre représentation avec celle d'Héra, qui, d'ailleurs assez voisine, figure sur le bol de Ménémachos et le brûle-parfums d'Alexandrie.

[3] *Vide supra*, p. 45, n. 1.

[4] Pline, *Hist. nat.*, 34, 69.

[5] Pausanias, I, 20, 1.

[6] Cf. Roscher, *Lexikon*, *s. v. Dionysos*, col. 1132; von Stern, *loc. cit.*, p. 102.

[7] Cf. Zahn, *Jahrb.*, 1908, p. 46.

[8] Xén., *Conv.*, IX, 2. Cf. von Stern, *loc. cit.*, p. 104.

[9] Bulard, *B. C. H.*, 1907, p. 504, fig. 19. Cf. Courby, *op. cit.*, p. 351, n. 8.

tenus par une Ménade, un Satyre ou un Silène[1]. Mais le baiser introduit ici un élément nouveau : or, outre et peut-être avant les miroirs étrusques[2] signalés par M. Deonna, cette scène décore un grand nombre d'œuvres hellénistiques, dont la plupart nous ramènent vers l'Italie méridionale[3] : citons, parmi les terres cuites, des statuettes de Sicile, toute une série de pyxis propres à l'Apulie, des « poids » et des reliefs de Tarente; en céramique peinte, plusieurs pélikés de la ville ou de la région; deux chefs-d'œuvre enfin de toreutique, l'*emblema* de coupes en argent, découvertes et sans doute ciselées dans la cité même. Ajoutons que la jeune femme porte le vêtement translucide qui faisait la gloire des tisseurs tarentins[4], et la même chevelure en côtes de melon qu'une tête en terre-cuite du Cabinet Vlasto.

δ) *La jeune fille au trophée.* Le sujet de la dernière face (pl. II, 2), que Mlle A. Levi[5] prend pour une « libation à un hermès d'Arès », nous apporte avec la preuve décisive un premier élément de datation. M. Deonna, qui l'a passé au crible de son exégèse, ne retrouve la jeune fille que sur une bague de Géla[6], intéressante pour nous, et il conclut que « Nikè couronne le trophée plus rarement » qu'elle ne le

[1] *Annali dell'Ist.*, 1870, p. 295. Cf. Deonna, *loc. cit.*, p. 251-252. D'autres ont été trouvés depuis, que nous rassemblerons bientôt. Pagenstecher (*Die Calen. Reliefk.*, p. 36) signale une représentation analogue sur un brûle-parfums découvert à Rome (cf. *Mon. dell'Ist.*, XI, pl. X, 6).

[2] Les inscriptions qu'ils portent permettent de reconnaître ici Ariane, malgré les scrupules de von Stern, qui refuse à la fille de Minos la compagnie du dieu ivre.

[3] Nous aurons prochainement l'occasion de compléter la liste dressée par M. Courby, *op. cit.*, p. 234-235. Citons en particulier Furtwängler, *Jahrb.*, 1887, p. 202; Walters, *Cat... terracottas... Br. Mus.*, n^os D 207-208; Pagenstecher, *Arch. Anz.*, 1916, col. 115; A. Levi, *op. cit.*, p. 67, n° 286, etc. Bendinelli, *Ausonia*, 1919, p. 186 et suiv., not[1], p. 206, n. 3.

[4] Cf. Suidas, *s. v.* ταρραντινίδιον (*sic*) λεπτὸν καὶ διαφανὲς ἱμάτιον; Hésychius, *s. v.* ταραντῖνον.

[5] *Vide supra*, p. 45, n. 1.

[6] Furtwängler, *Antike Gemmen*, p. 291, pl. LXIV, 17. Cf. Deonna, *loc. cit.*, p. 248 et n.

dresse, et que les simples mortelles accomplissent ce geste moins souvent encore. Il ne connaît aucun exemple de la seconde représentation, hors une mitra crétoise du VIIe siècle[1], et ne signale de la première qu'un camée de provenance inconnue[2], une aryballe de style étrusque[3], un cratère en marbre dont il fait dériver notre groupe, mais qui appartient en réalité à l'art romain du premier siècle[4], enfin quelques monnaies de Séleucos. Celles-ci vont-elles nous mener vers des régions lointaines qu'aucun détail ne désignait jusqu'ici? Encore nous offriraient-elles une Nikè qui lève la couronne des deux bras, et un trophée sans lance dont le casque se réduit à une calotte posée sur un tronc d'arbre[5]. Mais dans la note de M. Deonna, relative à ces tétradrachmes, s'est glissée furtivement une référence qui nous met sur une voie meilleure : la monnaie de la *Hunterian Collection* a été frappée dans le Bruttium, comme l'atteste l'épigraphe, entre 280 et 272[6] : or, sur ce bronze et sur ses semblables[7], Nikè tient la couronne de la main droite, et le trophée, « planté dans un tas de pierres », porte « un court javelot..., un grand bouclier presque rond, convexe, à *umbo* saillant et pourtour aplati..., la cuirasse moulante faite pour couvrir le bas-ventre avec jupon plissé au-dessous..., le casque à bombe élevée, *apex*, et jugulaires pendantes »,

[1] Cf. Poulsen, *Ath. Mitth.*, 1906, p. 373, pl. XIII.

[2] Cf. Babelon, *Camées antiques*, p. 387, n° 48. Le grenat syrien fait penser aux monnaies de Séleucos.

[3] Cf. De Witte, *Elite céram.*, I, pl. XCV.

[4] Cf. Karl Wölcke, *Bonner Jahrb.*, 1911, p. 147. Cette monographie (*Beiträge zur Geschichte des Tropaions*) ajoute quelques monuments relatifs à Nikè (p. 164), mais aucun du second type.

[5] Head, *Historia Numorum*. Oxford, 1911, p. 757, fig. 332; cf. A. Reinach, *Dictionn. Antiq.*, *s. v. tropaeum*, fig. 7110. Les monnaies d'Agathoclès (Head, *op. cit.*, p. 181, fig. 105) marquent des différences aussi importantes.

[6] Deonna, *loc. cit.*, p. 248, n. 8. Cf. Macdonald, *Catal. of gr. coins in the Hunterian Collection*, I, pl. IX, 2; Regling, *Arch. Anz.*, 1912, col. 44.

[7] Poole, *Catal... Coins... Br. Mus.*, *Italy*, Londres, 1873, p. 325, n°s 57-60; Imhoof-Blumer, *Wien. Num. Ztschr*, 1871, p. 29, n° 65; Sambon, *Recherches... ital.*, Naples, 1870, pl. XXIV, n° 45.

tandis qu'au droit apparaît « une tête barbue à casque corinthien orné d'un griffon et d'un panache[1] » : on croirait entendre la description de notre monument. Mais ces monnaies des Bruttiens commémorent la victoire remportée par Pyrrhus près d'Héraclée, dont certaines pièces contemporaines[2] portent sur une face le même trophée, et ils reproduisent un type frappé à Tarente[3], lorsque, d'après A. Reinach[4], « Pyrrhus fit élever dans l'hiver 280-79 la Victoire tropaiophore qui orna la Curie romaine jusqu'à sa destruction par les chrétiens en 394 ». Deux exemplaires inédits, dont nous devons le moulage à l'amitié de M. Vlasto[5] (pl. II, 3) nous permettent de reconnaître dans le détail du costume et de la pose la jeune fille des brûle-parfums : qu'elle tienne vers la droite le foudre épirote ou qu'elle couronne un trophée vers la gauche[6], elle porte la même chevelure bouffante, avance le même pied, dresse le même bras nu et relève à la hanche de la main gauche le même pan de sa draperie. Les deux statuettes ne diffèrent que sur un point : malgré l'appellation de M. Courby[7], la nôtre n'a pas d'ailes et, bien que, inverse-

[1] A. Reinach, *Neapolis*, 1913, p. 22 et n. 3-5. Les seules différences résident dans la position du javelot et du bouclier, et dans l'absence de jambières sur le trophée du brûle-parfums. Von Stern (*loc. cit.*, p. 112) note que le visage est rarement représenté.

[2] Carelli, *Tabulae*, Leipzig, 1850, pl. CLXIII, n° 58; Poole, *op. cit.*, p. 233, n°s 60-61; A. Reinach, *loc. cit.*, p. 22 et n. 2.

[3] Carelli, *op. cit.*, pl. CXIX, n° 395; Poole, *op. cit.*, p. 218, n° 475; Friedländer, *Beschr... Münzen..., Berlin*, 1894, III, 1, p. 307, n° 604; Imhoof-Blumer, *loc. cit.*; Sambon, *op. cit.*, pl. XVIII, n° 32; A. Reinach, *loc. cit.*, p. 20, n. 4. Une tessère, recueillie dans la ville, porte le même sujet : cf. Viola, *Not. d. Sc.*, 1884, p. 125, n° 128.

[4] *Loc. cit.*, p. 24-25; *Dictionn. Antiq.*, *s. v. Victoria*, p 851; cf. déjà Friedländer, *op. cit.*, p. 368.

[5] Ce nous est une occasion nouvelle de lui exprimer toute notre reconnaissance; sa riche collection contient trois autres exemplaires du type pl. II, 3 droite. — La photographie a été exécutée par les soins de M. l'abbé Devresse, *scriptor* à la Bibliothèque Vaticane, que nous remercions vivement de sa complaisance.

[6] Si la scène nous apparaît retournée, elle figurait en moule dans le même sens que sur les monnaies.

[7] *Op. cit.*, p. 357.

ment, A. Reinach[1] ait souligné le même détail avec insistance « sur les exemplaires » des monnaies qu'il a « vus reproduits », nous n'osons accorder foi à ce renseignement qu'infirment ses propres références, d'autant que l'aile existe sur les spécimens de M. Vlasto; elle est toutefois si effacée qu'on la remarque à peine. Peut-être des raisons de technique, la crainte qu'elle ne se brise aisément, ont-elles conduit le potier à la faire disparaître. Peut-être a-t-il suivi le goût du temps, que renforçaient les habitudes du lieu : sur des pièces de Térina, qui remontent au vie siècle, on lit la légende NIKA près d'une figure aptère, qui doit personnifier la ville[2], et des monnaies postérieures représentent simultanément dans la même pose une femme avec et sans ailes[3]; MM. von Fritze et Goebler[4] ont noté que les reliefs encastrés dans la balustrade du temple athénien deviennent des scènes de genre dans la numismatique de Grande-Grèce, M. Neugebauer[5] a rassemblé plusieurs statues de Nikè aptère, Adolphe Reinach y ajouta un bronze de Pompéi[6] où la déesse tient un trophée dans le bras gauche, et M. Vlasto veut bien nous signaler un tétradrachme de Syracuse où elle couronne un aurige[7]. Mais l'innovation s'explique encore sans même sortir de Tarente : Lenormant[8] a observé que les tombes apuliennes de guerriers contiennent souvent le simulacre d'un casque en terre-cuite, et l'on peut voir au Musée de la ville un cratère inédit[9] où des jeunes femmes apportent des pré-

[1] *Loc. cit.*, p. 20-21, n. 4, fig. 1.

[2] Cf. Regling, *Terina*, Berlin, 1906, p. 7, n° 1, pl. II α; Imhoof-Blumer, *J. I. A. N.*, 1908, p. 21, n° 39, pl. II, 1; Evans, *Num. Chron.*, 1912, p. 33.

[3] Cf. Regling, *op. cit.*, p. 28, n° 77, pl. III, ννν; p. 67; Imhoof-Blumer, *loc. cit.*, p. 23, n° 55, pl. II, 17; Evans, *loc. cit.*, p. 43, pl. IV, 16.

[4] *Nomisma*, 1907, p. 21; A. Reinach, *loc. cit.*

[5] *Studien über Skopas*, Leipzig, 1913, p. 16; A. Reinach, *loc. cit.*

[6] Cf. S. Reinach, *R. S. G. R.*, II, p. 387, 7.

[7] Stanley Gotch Robinson, *Anc. Gr. Coins... W. Harrison Woodward*, Oxford, 1928, n° 91, pl. VI.

[8] *Gaz. Arch.*, 1881/2, p. 98. Il a, en outre, recueilli et dessiné à Tarente une intaille où figure un trophée : cf. *ibid.*

[9] Ce vase, que Zancani a relevé de son côté (*loc. cit.*, p. 183, n. 4), dé-

sents à la statue funéraire d'un homme barbu, muni d'un casque, d'un bouclier et d'une lance. Le groupe de la pl. II, 2 pourrait donc interpréter un monument de la ville dans un sens sépulcral qui conviendrait à la destination probable de l'autel recueilli dans la nécropole.

Quoi qu'il en soit, ce détail ne saurait ébranler la force du rapprochement avec les monnaies frappées en l'honneur de Pyrrhus[1], et il nous semble difficile de contester encore le caractère tarentin des sujets, dont un artiste a décoré les brûle-parfums d'un atelier local, sans doute vers le premier quart du III[e] siècle, juste avant la prise de la ville[2].

VI. Tarente et la céramique dite mégarienne

Mais cette conclusion est grosse de conséquences pour l'histoire de la céramique à reliefs. S'ils condamnent la théorie mégarienne de Benndorf pour étendre aux divers pays la fabrication des bols hellénistiques, les travaux récents[3] négligent l'Apulie, et dans la formation

couvert dans les fouilles de l'Arsenal, doit, avec d'autres, permettre d'établir l'existence d'une céramique tarentine, et il offre, d'autre part, l'intérêt de présenter, encastré dans le piédestal de la colonne contre laquelle s'appuie la statue funéraire, un petit bas-relief où deux combattants, un Grec et une Amazone, semble-t-il, se détachent en blanc sur fond noir (cf. un vase analogue à Londres avec six athlètes : Walters, *Catal... Vases... Br. Mus.*, IV, n° F 276; Watzinger, *De vasculis pictis Tarentinis*, Darmstadt, 1899, p. 4 et n. 10) : c'est la place que devaient occuper un certain nombre de panneaux en calcaire que les fouilles ont livrés, trop petits pour former une frise : cf. Wolters, *Ant. Denkm.*, III, 3, p. 35.

[1] M. Rizzo veut bien nous signaler le rapprochement que M. Zahn (*Samml. Baurat Schiller*, Berlin, n° 410, pl. 31) fait avec raison entre un autre type de monnaies tarentines et un cratère italiote à figures rouges.

[2] On pourrait imaginer que la disparition de l'aile indique une époque postérieure à la défaite de 272; mais cette date doit marquer un ralentissement de l'industrie et du commerce tarentins, et les explications qui précèdent rendent inutile une hypothèse aussi peu vraisemblable.

[3] Cf. en particulier l'étude si importante et si utile de M. Courby (*op. cit.*, p. 423 et suiv.), que nous avons prise pour base au cours de cet article.

de cette céramique, dont ils maintiennent le centre principal en Vieille-Grèce, notamment à Délos, ils ne voient guère que la part de l'Égypte. Sans doute le communisme artistique de l'époque empêche-t-il souvent de reconnaître à coup sûr le bien propre de chacun; toutefois, comme les exemplaires épars dont nous avons dressé la liste portent des figures identiques aux nôtres et, pour toutes celles que nous avons pu mesurer, de dimension sensiblement égale[1], si quelques-unes peuvent être des imitations étrangères, beaucoup ont dû sortir de la même fabrique tarentine. Le port unique du golfe mettait l'Italie méridionale en relations avec le monde entier, et si Canosa emprunte à Délos la technique des vases polychromes à fond blanc[2], les artisans d'Apulie ont pu répandre au dehors quelques motifs artistiques.

Deux hypothèses se présentent[3] : la ville a exporté soit des objets finis, soit des moules séparés[4]. Nous croyons qu'elle a fait l'un et l'autre. Le second procédé, qu'atteste la découverte de Syracuse (n° 6), vaudrait nécessairement pour le seul produit dont la fabrication se fixe hors de Tarente par la signature de Canoleios (n° 2)[5]; nous re-

[1] Elles ont une hauteur de 0m03 à 0m04. Notre n° *e*) apporte une confirmation intéressante, car le groupe dionysiaque deux fois répété mesure 0m04 comme celui des brûle-parfums, tandis que les autres figures du bol sont toutes plus grandes.

[2] Cf. Picard, *Rev. arch.*, 1913, p. 164 et suiv.; Jatta, *Röm. Mitth.*, 1914, p. 116.

[3] En dehors de l'émigration apulienne : cf. Homolle, *Bull. Corr. Hell.*, 1884, p. 80; Hatzfeld, *ibid.*, 1912, p. 130. On rencontre aussi des Tarentins installés à Delphes au début du IIe siècle (Doublet, *ibid.*, 1892, p. 153; Roussel, *ibid.*, 1908, p. 48; 1910, p. 383) et un Ταραντῖνος dès la fin du IVe (Homolle, *ibid.*, 1899, p. 530).

[4] On sait (cf. Pottier, *Dict. Ant.*, s. v. *Vasa*, p 661) que les divers groupes en relief d'un bol mégarien viennent tantôt d'une seule et même matrice, et tantôt de plusieurs moules appliqués sur la panse.

[5] On ne peut savoir où ont été fabriqués les nos *p*) et *q*); Pagenstecher les croit de Grèce propre et en fait les prototypes du précédent (*Die Calen. Reliefk.*, p. 10), mais ailleurs (*Ath. Mitth.*, 1908, p. 122) il en reconnait la technique tardive et y note, comme en Campanie, un vernis noir à éclat métallique.

lèverons ailleurs d'autres preuves du rôle qu'a joué la ville dans la formation de la céramique dite de Calès : signalons huit spécimens d'un *emblema* qui rappelle celui d'une pyxis apulienne[1], six variantes d'un même type inspiré d'un relief en argent tarentin[2] et, parmi les nombreux *gutti*, deux exemplaires qui reproduisent le schéma d'une coupe en même métal, de même provenance[3]. Le procédé vaudrait encore, dans l'état actuel des trouvailles tarentines, pour les exemplaires qui unissent à un seul groupe connu de nous plusieurs autres étrangers, variant de l'un à l'autre (n^os^ *d*, *e*, *g*, *h* (cf. toutefois *supra*, p. 64, n. 6 pour les figures communes à ces deux vases) *k*)[4].

Mais il s'applique mal à des vases où la proportion est au moins inverse (n^os^ *a*, *b*, *s*). Or, si la situle d'Olbia est rattachée par von Stern, en désespoir de cause, aux principaux centres de la Grèce hellénistique, Pergame ou Alexandrie, l'auteur avait noté au début que la forme, rare en céramique, ne se retrouve guère que sur des spécimens en bronze de Pompéi[5]; mais M. Pernice[6] a soutenu, et nous le confirmerons bientôt, que plusieurs de ceux-ci viennent de Tarente et que, pour les autres, les ateliers campaniens se sont mis à l'école de l'Italie méridionale : la forme du vase nous ramène donc au même lieu que le décor. Ajoutons que von Stern a relevé lui-même[7] les traces indéniables d'une importation apulienne dans la Russie du Sud et que le même navire a pu déposer à Olbia cette situle et l'un de nos brûle-parfums. Quoiqu'ils soient d'un type commun, les bols se prêtent peut-être à un argument analogue. Les trois

[1] Benndorf, *op. cit.*, pl. LVII, 9; cf. von Rohden, *Annali dell'Ist.*, 1884, p. 47; Pagenstecher, *Die Calen. Reliefk.*, n° 56, fig. 30.

[2] Pagenstecher, *ibid.*, n° 61, pl. 9; cf. Walters, *Cat. of Silv. Plate*, Londres, 1921, n° 71, fig. 22.

[3] Pagenstecher, *Jahrb.*, 1912, p. 158, n° 173 A, a) et b); cf. Mayer, *La Coppa Tarantina*. Bari, 1910.

[4] On ne peut raisonner sur des fragments; nous ignorons le cas des n^os^ *f*, *i*, *j*, *l*.

[5] Von Stern, *loc. cit.*, p. 113; 94.

[6] *Die hellenist. Kunst in Pompeji*, Berlin-Leipzig, 1925, p. 21 et suiv.

[7] *Klio*, 1909, p. 150.

seuls prototypes d'argent ciselé que l'on possède sont conservés au Musée de Naples, de provenance inconnue[1]; bien qu'ils semblent avoir été découverts dans les ruines de Falerii[2], nous montrerons bientôt qu'ils se laissent rattacher à la toreutique tarentine. Or, la décoration de l'un se retrouve toute semblable sur deux bols de terre-cuite et assez proche sur un troisième; celui-ci vient de Russie[3], comme la situle et l'un de nos brûle-parfums; le second de Montefiascone[4] où nous relèverons ailleurs des traces nombreuses d'importation tarentine; le dernier de Mégare ou d'Athènes[5], comme ceux qui nous intéressent aujourd'hui. Ajoutons que des bols « mégariens » d'Italie méridionale figurent aux Musées de Naples (n° 22851) et du Louvre (salle G), et qu'un autre fut recueilli dans les fouilles de Locres[6].

La région tarentine a offert une riche collection de vases à reliefs, tandis que la capitale elle-même apparaît de plus en plus comme un centre de céramique hellénistique[7]. Nos autels en miniature tendent à lui attribuer une double série qu'on n'y soupçonnait pas encore[8].

P. Wuilleumier.

[1] Cf. Winter, *Arch Anz.*, 1897, col. 127, fig. 16-17; Courby, *op. cit.*, p. 373, fig. 75 c-d.

[2] Cf. Visconti, *Atti dell'Accad. rom. di arch.*, 1823, p. 307 et suiv.; Odobesco, *Le trésor de Pétrossa*, Paris, 1900, II, p. 483, fig. 70 a. Dans la mesure où l'on peut comparer un dessin à une photographie, ce bol paraît identique au premier de la note précédente.

[3] Signalé dans les *Comptes-rendus de l'Acad. impér.*, 1880, p. 110.

[4] Au Musée de Berlin : Furtwängler, *Vasenkatalog.*, n° 2896.

[5] Cf. Benndorf, *op. cit.*, pl. LIX, 1.

[6] Cf. Orsi, *Not. d. Sc., Suppl.*, 1913, p. 23. Il resterait à vérifier notre hypothèse au contact des originaux par l'analyse de la terre.

[7] Cf. Picard, *Mél. Éc. Rome*, 1910, p. 99 et suiv.; *Bull. Corr. Hell.*, 1911, p. 177 et suiv.; Pagenstecher, *Apulia*, 1912, p. 77.

[8] Cet article a été communiqué à la séance qui réunit le 14 février 1929 à l'École française les divers Instituts de Rome. Nous remercions vivement MM. Pottier, Cumont et Vlasto d'avoir bien voulu l'enrichir de leurs précieux avis.

LES INFLUENCES HELLÉNISTIQUES
DANS LE TRIOMPHE ROMAIN

Les grandes fêtes triomphales célébrées durant les deux derniers siècles de la République ont exercé une influence prépondérante dans le développement matériel de la civilisation romaine. C'est dans ces occasions, bien souvent, que le peuple romain prenait contact avec le faste des états du monde hellénistique. Grâce aux historiens grecs et latins de l'époque impériale, grâce aux descriptions détaillées que nous ont laissées Tite-Live, Plutarque, Dion Casssius et d'autres, nous pouvons comprendre l'impression profonde faite par ces cérémonies sur les Romains. Lorsque les *imperatores* faisaient défiler pendant trois jours, comme Paul-Émile après sa victoire sur Persée, le butin conquis sur les souverains grecs et orientaux, la grossière plèbe romaine était initiée à une civilisation et à une richesse insoupçonnées. Les généraux rivalisent de faste et de générosité pour impressionner le peuple et assurer plus fermement leur prestige et leur gloire. Le butin ramené à Rome ne servait pas seulement à ces exhibitions somptueuses, mais aussi à enrichir l'armée et le peuple par les *donativa*. A travers les cirques et dans les rues de la ville passaient des chars magnifiques chargés de trésors ou portant des représentations des pays conquis, imitées de modèles hellénistiques et sans doute dues au travail d'artistes grecs. Déjà, Paul Émile, en 168 av. J.-C., dans son triomphe sur Persée, roi de Macédoine, avait exhibé pendant trois jours, devant le peuple romain réuni dans les cirques[1], des statues et des peintures, des armes macédo-

[1] Plutarque, *Paul-Émile*, 32, 33; Diodore de Sicile, XXXI, 8.

niennes et crétoises très perfectionnées, et surtout des chars entiers remplis de pièces d'or, de vases et de vaisselle d'or et d'argent. En 63 av. J.-C., le peuple romain put assister à un spectacle encore plus magnifique, le triomphe du proconsul L. Licinius Lucullus sur Mithridate Eupator, roi du Pont, et sur Tigrane, roi d'Arménie. D'après le récit de Plutarque[1], une statue de Mithridate, en or, haute de six pieds avec un riche pavois couvert de pierres précieuses, toute la vaisselle d'or et d'argent du Grand Roi amassée sur vingt chars, des lits d'or portés par huit mulets, puis dix chars de guerre armés de faux, nouveauté étonnante pour les Romains. Quant aux triomphes de Pompée et de César, ils devaient dépasser par le luxe tout ce que l'imagination avait pu concevoir. Ces fêtes n'étaient donc pas seulement des orgies et des réjouissances monstrueuses, elles constituaient de véritables foires où le peuple romain pouvait s'initier à une civilisation étrangère et nouvelle pour lui. Mais, s'il y apprenait l'existence d'un monde matériellement plus avancé, il était conduit à adopter des croyances et des mœurs nouvelles. Un contact presque direct s'établissait dans ces cérémonie entre Rome et les nations étrangères. Les chefs et les soldats qui revenaient des guerres orientales avaient admiré la splendeur et la puissance des grandes monarchies hellénistiques. Encore tout éblouis, ils en rapportaient les habitudes et les idées. Des dieux nouveaux venaient d'Orient et en même temps de nouvelles conceptions qui transformaient les vieux usages romains. La cérémonie triomphale, elle-même, allait porter la marque profonde de ces influences étrangères. De plus en plus, la glorification exclusive du général victorieux faisait passer au second plan les autres aspects de la cérémonie triomphale, l'acte de piété envers les dieux protecteurs de la cité et l'honneur de la gens et de l'État romain[2]. Par une évolution parallèle, le triomphateur se rapprochait progres-

[1] Plutarque, *Lucullus*, 75.

[2] Laqueur, *Ueber das Wesen des Römischen Triumphes. Hermes*, 1909, nº 44, p. 215.

sivement de la nature d'un héros divinisé. Ce sont donc des transformations très importantes. Comment se sont-elles produites?

Dans la conception traditionnelle, le cérémonial du triomphe associait très étroitement l'Imperator victorieux, l'État et les dieux. En effet le consul, le préteur ou le dictateur sont des prêtres en même temps que des magistrats. A leur *imperium* s'ajoutent les *majora auspicia*. Avant de partir en campagne, le général se rend au sanctuaire de Jupiter Capitolin et fait vœu, s'il est victorieux, de lui consacrer une part du butin. Sur le champ de bataille, la croyance à la présence constante des dieux est profonde dans l'esprit du combattant. Dans les moments critiques, le chef fait appel à leur secours[1]. Il promet à certaines divinités de leur élever des temples[2]. La victoire est attribuée à l'inspiration divine, et tel est le sens de la salutation du chef comme Imperator[3]. Quand des branches de laurier étaient attachées aux faisceaux du général, c'était pour reconnaître la puissance de Jupiter, à qui ce feuillage était consacré[4]. La cérémonie triomphale était la suite de tous ces actes. Le Sénat, à la nouvelle de la victoire, décrète des *supplicationes*, véritables actions de grâces qui devaient obligatoirement précéder le triomphe[5]. On devait honorer les dieux avant les hommes. La formule par laquelle le Sénat accordait les honneurs triomphaux associait le triomphateur aux dieux : « Ut et dis immortalibus haberetur honos et ipsi triom-

[1] Live, XLV, 39, 11, et XXXVIII, 48, 16.

[2] E. Païs, *Fasti Triumphales populi romani* (*Rome. Nardecchia*), vol. II, p. 491 et suiv. Exemples nombreux, comme le temple de Cérès élevé en 395 av. J.-C. pour un vœu fait pendant la guerre latine (Dion. Hal., VII, 17); le temple de Castor élevé en 499 av. J.-C. pour le vœu fait lors de la bataille du lac Régille (Live, II, 20).

[3] Cf. Piganiol, *Essais sur les Jeux romains* (Strasbourg, 1923), p. 122, le sens religieux de la victoire.

[4] Zonaras, VII, 21, P. I., 352.

[5] Live, X, 23, et XVIII, 11, 17; Cicéron, *ad Familiares*, XV, 5, 2, sa polémique avec Caton à propos de son droit à triompher.

phantibus urbem inire liceret[1]. » Tite-Live a mis dans la bouche de M. Servilius, qui défend Paul-Émile contre le peuple et les soldats un discours qui exprime la signification religieuse du triomphe : « Si Paul-Émile ne peut triompher, ce n'est pas son honneur seul qui en sera atteint, mais celui du peuple romain tout entier... car le triomphe n'est pas dû seulement aux hommes, mais surtout aux dieux[2]... » C'est l'État romain qui, par les sacrifices à Jupiter Capitolin, le remercie de la victoire.

La cité honorait le triomphateur en même temps que les dieux, et elle l'honorait comme une vivante incarnation de Jupiter. Il portait une robe de pourpre brodée d'or[3], conservée au Capitole dans la cella Jovis et faisant partie de la garde-robe personnelle[4] du dieu. Son visage est teint en rouge comme certaines statues de Jupiter aux jours de fêtes[5], usage remontant peut-être aux Étrusques[6]. Comme une statue de Dieu, sa tête est ornée d'une couronne de laurier[7]. Le triomphateur est donc un personnage divin, ou plutôt, il est Jupiter lui-même. Servius disait : « Triumphantes habent omnia insigna Jovis[8] ». Mais, dans la conception romaine, ce dieu ne cessait pas d'être homme et, pour cette raison, il devait avoir recours à des procédés magiques pour écarter le *fascinum*, le mauvais œil : sous le char était placé un fétiche phallique[9], et un esclave qui tenait au-

[1] Live, XXVIII, 9, 7. Cf. Pauly-Wissowa, *Real. Encycl.*, vol. X, p. 1135, art. Juppiter, par Thulin.

[2] Live, XLV, 39, 10.

[3] Denys d'Hal, III, 62, πορφῦραν ἐσθῆτα ποικίλην ἀμπε χειτο; Plutarque, *Paul-Émile*, 34.

[4] Live, X, 7 : « Jovis optimi maximi ornatu decoratus. »

[5] Pline, *N. H.*, XXIII, 3 : « Enumerat auctores Verrius quibus credere necesse sit Jovis ipsius simulacra faciem diebus festis minio inlici solitam triumphantiumque corpora. » Cf. Live, X, 7, 9; Juvénal, *Sat.*, X, 38.

[6] Poulsen, *Etruscan tomb paintings* (Oxford, 1922), p. 18.

[7] Appien., *Pun.*, 66; Joseph, *Bella Ind.*, VIII, 5, 4; Babelon, *Monnaies romaines*, II, p. 342.

[8] Servius, *ad Eglog.*, X, 25.

[9] Pline, *N. H.*, XXVIII, 39; Dion Cass., LIX, 77.

dessus de la tête du triomphateur une couronne d'or, signe divin, lui criait : « Respice post te, hominem esse te memento[1]. » C'était à un coup de ce mauvais sort qu'on attribuait la mort des deux fils de Paul-Émile, peu après le triomphe de leur père[2].

Les soldats chantaient des couplets satiriques sur leur chef, pendant toute la cérémonie[3]. Ainsi se montrait la qualité de simple citoyen du triomphateur. D'ailleurs, tout un ensemble de rites montrait que le caractère sacré du triomphateur prenait fin en même temps que le triomphe. Il n'avait plus droit au *currus*, insigne de sa puissance. Il devait quitter ces vêtements triomphaux, semblables à ceux d'un dieu. Il remettait « in gremio Iovis »[4] sa couronne au temple Capitolin, acte de remerciements et aussi d'abdication. Cet antique rituel était donc marqué par une union étroite dans les honneurs rendus entre le dieu et l'homme qui avaient conduit les légions à la victoire. Le triomphateur était tout ensemble un être divin et un magistrat romain. Après l'achèvement de la cérémonie, il restait un simple citoyen.

Mais cette institution, comme tant d'autres, allait être profondément transformée au cours des trois derniers siècles de la République. L'aristocratie décline, les vieux cadres sociaux et politiques se brisent, l'Empire de Rome s'accroît en Occident et en Orient. Dans la vie de l'État, les fortes individualités ont une importance grandissante. Le triomphe allait devenir un instrument de luttes politiques, une source de conflits entre les généraux et le Sénat, entre les partis. Dès 295, L. Postumius Megellus, qui avait défait les Samnites et les Étrusques, se voyait refuser par les pères conscrits l'honneur du triomphe[5]. En 224, C. Flaminius, le chef du parti populaire, et P. Furius Philus triomphent des Gaulois et des Ligures

[1] Tertullien, *Apol.*, 33.
[2] Live, XLV, 41, 12; Plut., *Paul-Émile*, 36.
[3] Plutarque, *Paul-Émile*, 34; Suétone, *César*, 48.
[4] Pline, *N. H.*, XV, 34; Live, IV, 20.
[5] Live, X, 1; Denys, XVIII, 5, 4.

contre l'avis du Sénat[1]. En 143, nous voyons Appius Claudius Pulcher, le beau-père de Tiberius Gracchus, célébrer le triomphe à ses frais, avec l'appui du peuple[2]. De 231 à 171, quatre généraux, qui n'avaient pu obtenir le triomphe à Rome, allèrent le célébrer « in monte Albano »[3]. Les conflits à ce sujet n'éclataient pas seulement entre le Sénat et les généraux. C'est avec ses soldats et avec le peuple que Paul-Émile eut des difficultés, lorsqu'il voulut triompher après sa victoire sur Persée. Ils trouvaient qu'il ne leur avait pas concédé une part assez importante du butin[4]. Les *donativa* allaient, en effet, jouer un rôle prédominant dans la politique romaine et dans les rapports entre les magistrats et les tribus. Le triomphe devenait donc un instrument dans les luttes entre partis et entre les chefs. Les ambitieux allaient s'en servir pour leurs fins propres.

Cette transformation due à des causes internes allait être singulièrement aidée par les influences étrangères. C'est un lieu commun de montrer comment Rome s'est fait une civilisation en assimilant les coutumes et les idées des peuples vaincus. Il est, tout de même curieux de voir que, dans la célébration même de ses victoires, elle a emprunté énormément à l'étranger. Le triomphe lui-même est en grande partie une cérémonie d'origine étrusque, et, autant que nous en puissions juger, dès le IIIe siècle avant notre ère il s'était déjà imprégné d'influences grecques. Mais c'est surtout à partir du début du IIe siècle que les changements se précipitent. Les contacts avec le monde gréco-oriental sont de plus en plus fréquents. C'est l'époque des guerres contre Philippe et Persée de Macédoine, et contre Antiochus III de Syrie, qui marque cette croissante rapidité dans l'introduction des coutumes helléniques.

On voit les villes grecques donner aux généraux romains des cou-

[1] Live, XXI, 63, 12.
[2] Live, ép. LIII: Orose, V, 4, 7.
[3] Live, XVL, 38, 4; Païs, *Fasti triumphales* (Nardecchia. Rome, 1920). *Introduz. storica*, p. XXII.
[4] Live, XVL, 35-39; Plut., *Paul Œm.*, 30 et suiv.

ronnes d'or par flatterie et pour obtenir des avantages. Les bénéficiaires sont très heureux de ces hommages et les exhibent dans leurs *pompae*. En 194, T. Quinctius Flamininus, triomphant de la Macédoine et du roi Philippe, montrait, avec les trésors d'art pris en Grèce et à la cour du roi, cent quatorze couronnes d'or, dons des cités[1]. En 190, M. Acilius Glabrio, le vainqueur des Thermopyles, célébrait son triomphe sur Antiochus et les Étoliens. Sur un char, il y avait quarante-cinq couronnes d'or offertes par les villes alliées[2]. En 189, L. Aemilius Regillus, qui avait écrasé sur mer la flotte du roi de Syrie, put en montrer quarante-neuf[3]. Si L. Cornelius Scipio Asiaticus put, après sa victoire sur Antiochus en 189, rapporter à Rome deux cent trente-quatre couronnes[4], Paul-Émile en avait reçu quatre cents. Ces dons contribuent à augmenter la gloire des triomphateurs et à les ranger au-dessus des autres citoyens, car ils reçoivent des vrais honneurs souverains de la part de ces villes.

Mais les conséquences de ces influences hellénistiques vont s'aggraver à mesure que les rapports entre Rome et l'Orient hellénistique deviennent plus étroits. La société romaine s'initie avec ardeur à la culture supérieure du monde grec, et les écrivains s'inspirent des modèles helléniques ou même les copient. Cette admiration si profonde pour les penseurs grecs, sensible chez Lucrèce et Cicéron, a son équivalent chez les chefs politiques et militaires. Il y a une gloire qui les obsède tous, Marius, Pompée et César, c'est celle du conquérant de l'Orient, d'Alexandre. Or, pour les Romains du Ier siècle, cette grande figure apparaissait telle qu'elle avait été transformée par ses successeurs, les souverains des grands royaumes hellénistiques, c'est-à-dire divinisée. Nous avons des renseignements précieux et abondants sur la façon dont les Lagides considéraient la mémoire d'Alexandre. Les cités grecques avaient pris déjà l'habitude

[1] Live, XXXIV, 52, 3.
[2] Live, XXXVII, 46, 2.
[3] Live, XXXVII, 58, 4.
[4] Live, XXXVII, 59, 1.

de voter aux souverains des honneurs divins et dès 289 av. J.-C. Ptolémée Ier établissait à Alexandrie un culte officiel d'Alexandre avec un prêtre grec ou macédonien[1]. Ils firent établir des généalogies pour se rattacher directement au fondateur de l'Empire, et en même temps qu'ils en faisaient, pour leurs sujets égyptiens un Pharaon, un fils d'Ammon, ils lui attribuaient pour leur sujets grecs une filiation divine[2]. Alexandre devenait le descendant d'Héraclès et de Dionysos.

C'est ainsi que les Lagides avaient fondé leur culte dynastique. Mais, pour confirmer leur origine divine, ils allèrent encore plus loin. La légende d'Alexandre était embellie par leurs mythographes et leurs poètes, et, on en vint à faire une seule personnalité d'Alexandre et de Dionysos. Leur succès fut si grand que Dionysos-Alexandre fut considéré comme le héros du monde hellénique tout entier. L'expédition d'Alexandre en Orient, qui avait élargi l'horizon géographique des Grecs, devint le fameux triomphe de Dionysos sur les Indiens. Le dieu avait repoussé les ennemis de son culte jusque dans l'Inde, les avait écrasés, et à la tête de ses troupes, les Bacchantes et les Ménades, suivi de Silène et de son cortège, il était revenu, chargé des dépouilles des vaincus et de trophées[3]. Ces récits faisaient un effet prestigieux dans tout le monde hellénistique[4]. L'Inde devint la terre mystique des Dieux. Alexandre mort en pleine jeunesse, d'une façon mystérieuse, fut identifié à Dionysos. On devait ensuite oublier que la légende dionysiaque venait du succès de l'expédition d'Alexandre, et on dit que le roi avait voulu imiter le dieu. Il avait été dans l'Inde πρός μιμήσιν τῆς Διονύσου Βακχείας[5].

[1] Ferguson, in *Cambridge ancient history*, vol. VII, chap. I.

[2] Bouché-Leclercq, *Histoire des Lagides* (Paris, 1906), t. III, p. 25 et suiv.

[3] Arrien, *Anabase*, VI, 27; Théophraste, *Hist.*, pl. IV, 4, 1; Nonnus, *Dionysiaques;* Diodore de Sicile, III, 65, 7, et IV, 5, 2.

[4] Macrobe, I, 19, 1.

[5] Arrien, *passage cité*.

Cette légende, qui devait avoir une si belle fortune dans la Rome impériale, fut certainement répandue par les rois égyptiens. Διόνυσος Θρίαμβος, tel fut le nom donné à Bacchus, vainqueur des Indes[1]. Les Lagides qui se rattachaient à Alexandre ne pouvaient manquer de vouer au dieu un culte particulier. Nous avons à ce sujet un document très précieux, c'est la description, par Callixène de Rhodes[2], de la πομπή inaugurale des jeux donnés en 279 par Ptolémée II Philadelphe en l'honneur de son père Ptolémée Sôter. Le récit qui est plein de détails jusqu'à la prolixité, très ampoulé, n'est certes pas à l'abri de toute critique, puisqu'il a été écrit sous Philopator (222 à 204). Mais il n'en est pas moins très intéressant, et il nous donne une idée de l'importance du culte de Dionysos dans l'Égypte ptolémaïque.

Le cortège défilait à travers le stade d'Alexandrie. Il se composait de chars magnifiques, portant des statues de rois et de dieux, et de représentations de scènes mythologiques. En l'honneur de Dionysos avait lieu un cortège spécial. En tête marchent des Silènes revêtus de somptueuses chlamydes, derrière lesquels viennent vingt Satyres, puis des Nikaï aux ailes d'or suivies d'un autel gigantesque à Dionysos, qui est représenté comme dieu de la végétation par les Saisons portant chacune ses fruits. Enfin arrive le poète Philisque, qui est le prêtre du dieu, et enfin voici une magnifique statue de Dionysos sur un char pour rappeler son retour des Indes. On peut imaginer que ce triomphe ressemblait à ces représentations du triomphe indien si fréquentes à l'époque romaine, dans les peintures et sur les sarcophages, où l'on voit Bacchus, couronné de pampres, assis sur un char

[1] Les grammairiens n'étaient d'ailleurs nullement d'accord sur ce nom. Suidas donne quatre origines possibles de cette épithète Diodore de Sicile (4, 5) l'attribue aux victoires de Dionysos sur les Indiens et les fauves. Athenée (I, 30 B) dit que l'appellation θρίαμβος καὶ διθύραμβος fut donnée par les habitants de Lampsaque au retour des Indes (cf. Voigt in Roscher, Lexik, t. I, art. *Dionysos*, p. 1076). Il semble bien qu'il s'agisse d'une épithète plus ancienne reprise à l'époque hellénistique dans un sens nouveau.

[2] Callixène, *apud Athen.*, V, p. 196 a-203 b.

traîné par des léopards, entouré de Silènes, de Satyres et de Bacchantes, dansant et chantant[1]. Ptolémée IV Philopator, dans le dernier quart du IIIe siècle, sorte de maniaque et d'esthète couronné, montra pour Dionysos une véritable dévotion[2], il se faisait appeler « Neos Dionysos » et avait mis en tête des tribus alexandrines la tribu Dionysia. Il se fit confectionner par Satyros une généalogie divine[3] et créa pour son ancêtre divin une fête de la bouteille. Nous savons par un papyrus récemment édité qu'il avait réorganisé entièrement le culte dionysiaque en Égypte, sous sa surveillance effective[4]. Dans le royaume lagide, le culte dionysiaque devait continuer à rester officiel. Le roi était non seulement un prêtre, mais aussi un être divin. Les rois s'assimilent à Dionysos et sont donc, comme lui, des triomphateurs divins.

Cette conception du triomphe dionysiaque, pourtant absolument étrangère aux idées traditionnelles des Romains, allait pourtant être importée à Rome avec les autres idées et coutumes gréco-orientales. Le terrain était, il est vrai, déjà préparé par de lointaines ressemblances. De même que dans la *pompa* du cirque, comme l'a démontré M. Piganiol, il y a eu assimilation entre les vieilles divinités italiques de caractère bachique et celles venues du monde grec[5], on a pu trouver des analogies, entre le Θρίαμβος hellénistique et le triomphe romain. Dans la description du triomphe de Scipion l'Africain en 201, Appien[6] nous montre des danseurs et des musiciens qui ont pour office d'exprimer la joie de la victoire. Cet usage d'origine sans doute étrusque[7] n'est pas sans ressemblance avec certains rites ba-

[1] Cf., dans S. Reinach, *R. R. G. et R.*, 2e vol., p. 227, 441, 539, et *R. peintures gr. et rom.*, p. 110. Mosaïque d'Italica. Cf. Suidas, art. Θρίαμβος : « Bacchus etiam dicitur θρίαμβος quod feris id est leonibus vehatur. »

[2] Bouché-Leclerq, *Histoire des Lagides*, t. I, p. 327.

[3] Théoph., *ad Autolyc.*

[4] Cichorius, *Römische Studien*. Teubner, Leipzig, 1922.

[5] Piganiol, *Essai sur les Jeux romains*, p. 21 et suiv.

[6] Appien, VIII, 66.

[7] K. O. Muller, *Die Etrusker*, I, p. 371.

chiques. La liberté accordée aux soldats de railler leur général pendant le triomphe, leurs plaisanteries obscènes[1] alternant avec les chants de victoire, toute cette grossièreté de mœurs et de langage qu'on revoit dans les Lupercales et les Saturnales, tout cela vient du rude cultivateur du Latium. Il est facile de comprendre que l'obscénité réelle des cortèges bachiques hellénistiques ait été bien accueillie des Romains. D'autres détails facilitaient ce rapprochement. Le « Io triumpe » créé par ces soldats et la foule était comparé au Θρίαμβε Ἴακχε comme au « Triumpe, triumpe[2] » des frères Arvales.

Ces cris remontaient sans doute à une époque très reculée[3], mais il y avait de telles analogies entre la πομπή hellénistique et la *pompa* romaine que les historiens et les grammairiens latins n'ont pas hésité à faire dériver le triomphe militaire du Θρίαμβος dionysiaque[4]. Il faut, d'autre part, remarquer que les Romains du Ier siècle pouvaient finir par s'habituer même à ce caractère de divinité mystique propre aux souverains hellénistiques par les rapports de plus en plus étroits entre Rome et le monde gréco-oriental. De même qu'Antiochus Épiphane copiait en partie la *pompa* romaine à Daphné en 167 pour contre-balancer l'effet des jeux magnifiques offerts après Pydna par Paul-Emile[5], les triomphateurs romains voulurent égaler par le faste et la magnificence la gloire des souverains égyptiens et syriens.

Dans la première partie du IIe siècle, déjà, les triomphes revêtent un éclat nouveau qui rejaillit sur la personne de l'Imperator. Paul-Émile, en 167, avait fait venir un peintre athénien pour embellir sa *pompa*[6]. Scipion l'Asiatique, en 189, dans son triomphe sur Antiochus, avait fait promener des modèles des villes prises et des pays

[1] Pompeii, *Comment. Gr. lat.*, éd. Keil, p. 229, l. 15.
[2] *C. I. L.*, VI, 2104.
[3] Warde Fowler, *Roman Festivals*, p. 263.
[4] Varron, VI, 64, 8; Macrobe, I, 19, 14.
[5] Polybe, XXX, 25; Callixène, *ap Ath.*, V, p. 203.
[6] Pline, *N. H.*, XXXV, 135.

conquis[1], s'inspirant d'une coutume grecque et qui devait faire fortune à Rome. Mais c'est avec la période des guerres civiles, avec l'influence grandissante des personnalités politiques et des généraux, qu'on laissa libre cours à toutes les fantaisies hellénistiques. A mesure que les ambitions deviennent plus âpres, les vieilles traditions romaines sont défigurées et le désir de ressembler à des souverains orientaux devient plus sensible. L'Imperator ne va plus être seulement le chef de guerre et le magistrat, il s'entoure d'une pompe toujours plus brillante. La démocratie a fait cette révolution dans les traditions, comme elle a frayé les voies à l'idée impériale. C'est, en effet, le chef du parti démocratique, Marius, qui le premier introduisit des usages nouveaux à Rome. Après son triomphe sur les Numides, il causa un scandale en se montrant à la Curie revêtu de la robe pourpre du triomphateur, rupture absolue avec les respectables coutumes ancestrales[2]. Mais il devait faire encore mieux : Valère-Maxime nous rapporte qu'après son triomphe cimbrique il se servait toujours d'un canthare pour boire, car c'était d'une coupe semblable que faisait usage Liber Pater en retournant victorieusement des Indes avec son thiase[3]. Ainsi se mêlaient curieusement la grossièreté plébéienne et le faste hellénistique. L'exemple devait être suivi. Q. Caecilius Metellus Pius, proconsul en Espagne dans la guerre contre Sertorius, célébrait ses victoires par de grands banquets, revêtu de la *toga palmata*, pendant qu'une Victoire apparue du plafond posait une couronne sur sa tête[4].

Avec Pompée et César, l'invasion des usages hellénistiques sera encore plus manifeste et son succès sera tellement net que le Sénat et le peuple proposent d'eux-mêmes des honneurs extraordinaires à la

[1] Live, XXXVII, 59, 3.

[2] Perioch. Live, LXVII.

[3] Val. Max., III, 5, 6. — Dion Cass., XLVIII, 4, parle de L. Antonius, le vainqueur des peuplades alpines en 42 av. J.-C. qui se vantait d'avoir porté les vêtements triomphaux plus longtemps que Marius.

[4] Sall., *Hist. fr.*, II, 70; Maur. Plut., *Sertor.*, 22, 2.

mode orientale. Lorsque, en 61, Pompée rentra d'Asie, après avoir vaincu quatorze nations[1], il voulut donner à son triomphe un éclat tout nouveau. Il avait licencié ses troupes parce qu'il ne voulait pas avoir l'air de se servir de son armée pour des fins politiques. Mais n'était-ce pas aussi une rupture avec une tradition, car les soldats devaient comme le général prendre part au triomphe[2]. Avant son retour, les tribuns avaient déjà fait voter une loi l'autorisant à assister aux jeux du cirque avec la couronne d'or et la robe triomphale[3]. Mais, de lui-même, il cherchait surtout à se montrer l'égal d'Alexandre. Il portait le titre de Magnus[4], pour être semblable à celui qui, avant lui, avait déjà vaincu l'Asie. En même temps, ses adulateurs lui faisaient plaisir en le rajeunissant. Alors qu'il avait entre quarante et quarante-cinq ans, ils lui en attribuaient trente-quatre, âge de la mort d'Alexandre[5]. Il avait revêtu une chlamyde qui avait appartenu, disait-on, au héros macédonien[6]. Les pancartes élogieuses portées dans son triomphe le comparaient non seulement à Alexandre, mais aussi à Hercule et à Dionysos[7]. Avec Pompée, on peut le dire, la légende d'Alexandre a vraiment conquis droit de cité à Rome. Certes, la vanité de Pompée se plaisait à ces comparaisons glorieuses et à ces honneurs quasi divins. Mais il y a plus, Rome accueille ce faste et ces procédés de glorification. Que l'on songe à cette description du cortège de Pompée par Pline[8] qui nous montre ce

[1] *Fasti Triumphales*, éd. Païs. Rome, 1920, vol. I, p. 253. Cf. Plut., *Pomp.*, 45, 2.

[2] Vell. Pat , II, 40, 3.

[3] Vell. Pat., II, 40, 4: Dion Cass., XXXVII, 21.

[4] Il l'a porté après son triomphe sur l'Afrique. Païs, *Fasti Triumphales*, vol. I, p. 234.

[5] Plutarque, *Pompée*, 46: Appien, *Mithr.*, 116, lui attribue trente-cinq ans, mais il était né en 106 et avait donc quarante-cinq ans en 61.

[6] Appien, *Mithr.*, 115; Plut., *Pompée*, 45.

[7] Pline, *N. H.*, VII, 95 : « Verum ad decus imperii romani non solum ad unius viri pertinet victoriarum Pompei Magni titulos omnes triumphosque hoc in loco nuncupari acqua tondu modo Alexandri Magni rerum fulgore etiam Herculis prope ac Liberi Patris. »

[8] Pline, *N. H.*, XXXVII, 13.

défilé de merveilles, ces chars pleins de pierres précieuses et de perles, ces statues d'or, ces couronnes de perles, cette montagne d'or avec des cerfs et des lions couverte de fruits de tous genres et entourée d'une vigne d'or, le portrait de Pompée fait avec des perles sur son quadrige, avec sa chlamyde précieuse. L'Imperator devait avoir l'air d'une véritable divinité. Cette glorification fastueuse d'un homme marquait un changement complet dans les sentiments du peuple romain et correspondait bien à l'évolution politique et sociale.

De 61 à 46, l'influence hellénistique allait encore faire des progrès considérables et ils allaient s'afficher lors du quadruple triomphe de César. Il était le dictateur, le conquérant de la Gaule, il avait vaincu ses ennemis, Romains et étrangers, et devenait, en pratique, un monarque. Appien et Dion Cassius nous relatent tous les honneurs que lui décernèrent le Sénat et le peuple à l'occasion de ses victoires : un char de César devait être placé dans le Capitole en face de Jupiter, et on devait élever sa statue en bronze, debout sur un globe terrestre, avec une inscription qui lui donnait le nom de demi-dieu[1]. En 45, après sa victoire sur les Pompéiens en Espagne, le Sénat alla jusqu'à lui donner le nom de Libérateur, et un temple consacré à sa personne fut élevé à la Libertas[2] et un autre à la Clémence où l'on voyait César donner la main à la Clémence[3], son nom était inscrit dans les Fastes comme sauveur de la Patrie. Il avait été aussi autorisé à ceindre en toutes circonstances la couronne de chêne et à revêtir continuellement la robe de pourpre[4]. Dion rapporte qu'il eut, lors de son premier triomphe, en 46, à supporter les lazzis de l'armée et des allusions à ses amours et qu'il les prit avec une grande douceur[5]. Il ne faudrait pas croire que ces plaisanteries empêchassent le peuple

[1] Dion Cass., XLIII, 14.
[2] Dion Cass., XLIII, 44.
[3] Plut., *Caes.*, 57; Babelon, *Monnaies de la Rép. rom.*, II, p. 29, n. 59.
[4] Appien., *B. C.*, II, 102.
[5] Dion Cass., XLIII, 20.

de croire à sa nature semi-divine. Il n'y avait, en effet, pour les anciens pas de séparation nette entre le divin et l'humain et on ne se privait pas du plaisir de railler les dieux eux-mêmes. César ne se sentait, certes, pas à l'abri de la jalousie divine et de la destinée : lors de son triomphe gaulois, malgré tout le luxe réuni, malgré les éléphants porteurs de torches[1], il eut un accident interprété comme un sinistre présage : un essieu de son char se brisa[2], on vit l'Imperator, pour apaiser la colère de Jupiter, gravir à genoux les degrés du temple Capitolin. Mais, le dernier jour du quadruple triomphe, on devait assister à un spectacle étonnant. César vint au soir, après le souper, à son Forum, « ... des sandales aux pieds et la tête couronnée de fleurs, puis retourna chez lui, accompagné du peuple presque entier, à la lueur de torches portées par des éléphants[3]. » Il y a loin du triomphe traditionnel où le général, la cérémonie terminée, devenait à nouveau un simple citoyen, à cette fête éclatante, de Scipion l'Africain à César. En effet, l'Imperator est maintenant tout autre chose qu'un simple citoyen. Il nous apparaît comme un héros asiatique ou égyptien, comme un nouveau Dionysos. César, comme Pompée, veut être comparé à Alexandre, il se considère presque comme son successeur et son héritier. Il ne lui manquait plus qu'une chose pour être son égal, c'est de porter le diadème. A plusieurs reprises, il se le fit offrir par ses amis, par Antoine lors de ces courses nues des Lupercales auxquelles il assistait, assis sur sa chaise dorée, revêtu de la pourpre royale et tout éclatant de sa couronne d'or[4]. S'il le refusa, ce fut seulement à cause de l'opposition trop vive de certains milieux sénatoriaux et des tribuns[5]. La conjuration montée contre lui ne correspondait absolument pas au sentiment populaire. La tradition répu-

[1] Suét., *Caes.*, XXXVII.
[2] Dion Cass., XLIII, 21.
[3] Dion Cass., XLIII, 22.
[4] Dion Cass., XLIV, 10 et 11 ; Suét., *Caes.*, 76, 79.
[5] E. Païs, *Dalle guerre puniche a Cesare Augusto*, t. I, p. 313-348 (Rome, 1918).

blicaine était morte, on put le voir le 20 mars, lors des funérailles de César au Forum. Elle avait été vaincue, non seulement à cause de la révolution politique, de la destruction de l'aristocratie, mais surtout parce que la *pompa* hellénistique avait conquis droit de cité à Rome.

On peut dire sans exagération que cette imitation toujours plus profonde du cérémonial hellénistique a frayé les voies à la monarchie. Pompée et César, nous l'avons vu, ont rapporté de leurs séjours en Orient le désir de ressembler à ces rois porteurs du diadème. Les triomphes de cette époque sont une autre cérémonie que ceux du IIe et du IIIe siècle. Lorsque Pline disait « idem (Liber Pater) diadema regum insigne et triumphum invenit[1] », il exprimait une grande vérité. Liber Pater représente non seulement Dionysos, mais il porte en lui toute la conception hellénistique de la souveraineté et de la gloire. C'est bien par la cérémonie triomphale que l'idée de la monarchie a pénétré et s'est installée dans la cité romaine[2]. Elle a frayé les voies à l'Empire en faisant converger sur des Imperatores, comme Pompée et César, l'éclat des royaumes orientaux. En 34, on vit à Alexandrie Marc-Antoine, à son retour d'Arménie, célébrer un triomphe somptueux, où il apparut sous l'aspect de Bacchus[3] en compagnie de Cléopâtre. Octavien se servit de cette innovation pour accuser son adversaire de n'être plus un bon Romain et pour exciter contre lui le sentiment national. Mais Antoine n'était sans doute pas si loin des conceptions de César, il continuait cette orientalisation de l'État romain que le vainqueur de Pompée avait poussée très loin.

[1] Pline, *N. H.*, VII, 191. — Tertullien, *De Cor. Mil.*, VII, ira jusqu'à dire qu'on attribue à Dionysos l'invention de la couronne de laurier : « Sed et alias Liberum Principem coronae plane laureae, inque ex Indis triumphavit etiam vulgus agnoscit, cum dies in illum sollemni Magnam appelat Coronam. »

[2] Cf. Mrs Arthur Strong, *Apotheosis and After life* (Londres, 1915), p. 64 et suiv.

[3] Plut., *Ant.*, 50, 2 ; Vell., II, 82, 4 ; Dion Cass., XLIX, 40 à 42.

Mais, à ce moment-là déjà, il ne devait plus y avoir qu'un seul Imperator à triompher.

Le triomphe, en effet, devient une institution monarchique. Depuis 43 av. J.-C., ce sont les triumvirs qui décident du droit de célébrer la cérémonie. En 38 av. J.-C., quand Ventidius a vaincu les Parthes en qualité de proconsul, ce fut pour Antoine dont il était le légat que le Sénat décréta des supplications. Ventidius ne put triompher qu'avec l'autorisation d'Antoine[1]. De même Domitius Calvinus, en 36, célébra son triomphe espagnol grâce à la permission d'Octave[2]. Après les victoires navales d'Agrippa sur Sextus Pompée, Octave fit dans Rome une entrée triomphale : on lui éleva une statue d'or sur le Forum en vêtement de triomphateur[3], et le Sénat lui accorda le privilège de porter une couronne de laurier et de banqueter avec sa femme et ses enfants dans le temple de Jupiter Capitolin[4]. Agrippa n'eut droit qu'à des récompenses accordées par l' « Imperator, Divifilius ». En 29 av. J.-C., Octave célébra les 13, 14, 15 août trois triomphes, le premier pour sa victoire dalmate, le second pour Actium, le troisième pour la défaite de Cléopâtre et la conquête de l'Égypte[5]. Celui-ci fut le plus brillant et il innovait vraiment : son collègue comme consul, Valerius Potitus, et les sénateurs venaient derrière le char du triomphateur alors que, selon l'antique tradition, ils auraient dû marcher devant. Celui qui allait être proclamé Augustus marquait donc nettement la différence entre lui et ses prédécesseurs. D'ailleurs, en 19 av. J.-C. avec le triomphe de L. Cornelius Balbus se terminent les fastes inscrits sur les pilastres de la Regia[6].

[1] *Fasti Triumphales*, éd. Païs, t. I, p. 295.
[2] *Ibid.*, p. 296 ; cf. Dion Cass., XLIX, 21.
[3] Appien, *Bell. civ.*, V, 130.
[4] Dion Cass., XLIX, 15.
[5] *Fasti Triumphales*, éd. Païs, t. I, p. 305 ; Suét., *Aug.*, 22 ; Dion Cass., LI, 21.
[6] *Fasti Triumphales*, éd. Païs, I, p. 816.

C'est à Auguste et à ses successeurs seuls qu'allaient être réservés les honneurs triomphaux en même temps que le titre d'Imperator[1]. Auguste décida de se faire couronner de lauriers pour chaque victoire d'un de ses légats[2]. Pour remplacer la gloire de l'entrée triomphale, il institua une sorte de récompense pour les généraux, les *ornamenta triumphalia*. Ce fut cet honneur qui fut attribué à Agrippa en 12 av. J.-C., alors qu'il avait par trois fois refusé le triomphe[3], à L. Calpurnius Piso[4] en 11, à P. Sulpicius Quirinus et à L. Domitius Ahenobarbus en 2 av. J.-C. Ces ornements furent par la suite distribués avec une très grande profusion non seulement à des généraux, mais à des fonctionnaires civils. Sous Claude, ils étaient tombés dans un discrédit complet[5]. La différence entre le prince et les autres devenait si grande que la concession des triomphes ne fut même plus accordée aux membres de la famille impériale. Drusus, vainqueur des Germains, n'eut droit qu'à l'*ovatio*[6]. Si Tibère put remporter deux triomphes en 8 et en 12 de notre ère[7], Germanicus fut le dernier à en célébrer n'étant pas empereur[8]. Seul, le prince devait désormais avoir ce droit. C'était logique. Il était, en effet, un triomphateur perpétuel. Il en avait les insignes et il était supposé en avoir la nature divine[9]. C'est ainsi qu'apparaît Tibère sur le Grand Camée de France, avec la couronne et comme un dieu, entouré des membres de sa famille[10]. Dans l'Apothéose, l'Empereur reste

[1] Junius Blaesus, en 22 ap. J.-C., fut le dernier général qui ne fût pas membre de la famille impériale à porter le titre (Tacite, *Annales*, III, 34).

[2] Dion Cass., XLVIII, 16.

[3] Dion Cass., LIV, 24.

[4] Cf. Païs, *Fasti Triumphales*, vol. I, p. 323.

[5] Suét., *Claud.*, 24 : ils furent donnés par Claude à Silanus.

[6] Suét., *Claud.*, 1 ; Dion Cass., LIV, 33.

[7] Dion Cass., LV, 6, et Suét., *Tibère*, 20.

[8] Tacite, *Ann.*, II, XLI : « Caelo L. Pomponio consulibus, Germanicus Caesar a. d. Kal Junius triumphavit de Cheruscis Chattisque .. »

[9] Mrs Arthur Strong, *Apotheosis and After life*. Londres, 1923, p. 69.

[10] Babelon, *Le Cabinet des Antiques* (Paris, 1887), pl. I. Cf. Furtwängler.

en somme un triomphateur pour la vie éternelle. La cérémonie devait subsister jusqu'à Dioclétien, mais il est facile de voir que sa signification était entièrement altérée.

Depuis les premiers temps de la République jusqu'à l'Empire chrétien, la cérémonie triomphale a donc continué à se dérouler. Pour les Romains, il n'y avait pas de rupture dans leur histoire et le contraste entre le triomphateur de l'époque ancienne et l'Empereur n'apparaissait pas nettement. Les différences tranchées que nous établissons n'existaient pas pour eux. Toute cette évolution s'est faite peu à peu et par des innovations de détail. Il semblait tout naturel, pour célébrer les victoires remportées sur l'Orient, d'emprunter à ces monarchies syrienne et égyptienne leur faste et leur éclat. Cette imitation a passé très aisément du rite dans l'esprit même de la cérémonie. Il serait faux de dire que ces triomphes somptueux du Ier siècle avant notre ère ont amené la naissance de l'idée impériale. Il faudrait plutôt dire qu'ils marquent les uns après les autres les progrès de la glorification exclusive d'un homme. L'influence hellénistique a habitué le peuple romain à considérer le triomphateur non plus seulement comme l'incarnation de Jupiter pendant la cérémonie, mais comme un véritable héros grec, comme un demi-dieu. Ainsi, avec leur robe de pourpre et leur diadème, le César est tout à la fois un triomphateur romain et le successeur des rois hellénistiques.

Adrien Bruhl.

Die Antike Gemmen., pl. LVI, représentation de l'apothéose d'Auguste, et pl. LXVI, le triomphe de Claude et Messaline.

LE SATYRE ET LA MÉNADE ÉTRUSQUES

I

Le thème du Satyre et de la Ménade a joui d'une singulière faveur dans l'art étrusque[1] des VIe et Ve siècles. Aucun sujet n'était plus conforme à son génie; aucun ne pouvait mieux manifester ses dons essentiels de mouvement et de réalisme. Avec les diverses représentations d'Herclé, les Amazones, Harpies, Typhons et Gorgones, il complète le répertoire, assez restreint, où les artistes ionisants d'Italie puisaient leurs éléments de décoration. La terre cuite et le bronze ont également servi. Partout, couronnant la corniche des temples, surmontant le couvercle des lébès funéraires, ornant les trépieds et les candélabres, le couple se répand en gestes comportés. Danse rituelle, a-t-on dit. De tous les fragments disjoints qui sont parvenus jusqu'à nous, peut-on reconstituer un ensemble chorégraphique, dont ils nous montreraient les figures successives? Mrs Van Buren, dans l'introduction de son précieux travail *Figurative terracotta revetments in Etruria and Latium*[2], l'a tenté. « Le premier mouvement, dit-elle, l'invitation à la danse, est représenté par une poignée[3] où le Satyre, pourvu de sabots de cheval, bondit joyeusement vers la Ménade qui, surprise, s'élance pour fuir. La Ménade s'est presque rendue dans le groupe de Rosarno Medma[4]; elle laisse le Satyre l'en-

[1] Nous employons ce terme dans le sens large qu'autorise le titre de M Pericle Ducati : *Arte Etrusca*. Au VIe et au Ve siècle, une même civilisation recouvre l'Étrurie, le Latium et la Campanie.

[2] Londres, Murray, 1921, p. 5.

[3] *Guide du Musée de Naples* (Reitsch), fig. 82.

[4] *Notizie d. Scavi*, 1913. Suppl., p. 121, fig. 167.

tourer de ses bras. » Suivraient les antéfixes de Faléries, Satricum et Lanuvium, où Satyre et Ménade cheminent enlacés. « Mais la phase finale est figurée par un bronze du New-York Metropolitan Museum : la Ménade est assise comme sur un trône sur l'épaule du Satyre vainqueur, qui lui-même est vaincu à son tour. » Certes, l'hypothèse d'un enchaînement continu est séduisante. Il n'est pas impossible, pourtant, que chacun de ces motifs soit né isolément en Italie, reflet fidèle d'un modèle grec ou création plus ou moins spontanée du génie étrusque, et se soit développé pour son compte. C'est une des conclusions qui résulteraient peut-être de l'étude des origines de quelques-uns de ces monuments.

M. Graillot, dans son compte-rendu des fouilles de Satricum[1], a replacé tout le cycle dans le vaste courant qui l'a produit. Il a prouvé avec beaucoup de force qu'il dérive de la civilisation ionienne. Les Ioniens ont aimé représenter sur leurs monnaies et les bas-reliefs de leurs édifices les burlesques ébats d'une Ménade et d'un Satyre. Un diable barbu et chevelu s'approche d'une Nymphe sur les pièces d'argent de Létè en Thrace; il la prend par le poignet, lui caresse la joue[2]. Les monnaies de Thasos montrent le même Satyre emportant la même Nymphe dans ses bras[3]. Cette poursuite figure encore sur les métopes du temple d'Assos[4], qui remontent à la seconde moitié du VIe siècle. Quand nous aurons ajouté un relief de Delphes, connu seulement par un dessin reproduit dans Müller-Wieseler[5] et dédaigné par Furtwängler — l'on y voit réunies à côté l'une de l'autre la scène des monnaies de Thasos et celle des monnaies de Létè — nous aurons épuisé la liste de ce qu'on peut appeler les sources générales de nos

[1] *Mélanges de l'École française de Rome*, 1896, p. 148 et suiv.

[2] Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, 3e partie, pl. L. Cf. Kuhnert (Roscher, IV, col. 446).

[3] Babelon, *loc. cit.*, 3e partie, pl. LV.

[4] Clarke, *Papers of the arch. Inst. of America* I (1882), pl. XXI, et p. 117.

[5] Denkmäler, II, 472.

bronzes et de nos terres cuites. Mais ce serait méconnaître un des caractères les plus profonds de l'art étrusque que de croire qu'il se contentait d'influences aussi vagues. Il ne s'agissait pas de broder sur un thème initial qu'on développe à sa fantaisie. Quand l'Étrusque imite, il le fait avec une exactitude scrupuleuse, et c'est seulement à l'intérieur, pour ainsi dire, de son imitation, dans le même temps qu'il copie consciencieusement les gestes, le costume et toutes les particularités matérielles, qu'il manifeste son originalité, qui est extrême, mais impondérable. On est donc autorisé à chercher, pour chacun de ces exemplaires, autre chose qu'une inspiration sans contenu précis; on a le droit de soupçonner chaque fois un modèle, traduit avec un soin qui pourtant a laissé se glisser d'intéressantes erreurs.



Fig. 1. — Bronze du Metropolitan Museum de New-York.

Voici par exemple un petit bronze du Metropolitan Museum de New-York[1] (fig. 1). C'est lui que Mrs Van Buren interprétait, tout à l'heure, comme la dernière phase de la danse rituelle, ou le triomphe de la beauté. Le Satyre a mis un genou en terre et porte une Ménade, sensiblement plus petite que lui, à demi assise sur son épaule gauche. Elle tient les deux bras levés; la main gauche a disparu, la droite se présente la paume en avant, le pouce écarté, les autres doigts joints.

[1] Greek, *Etruscan and Roman Bronzes*, *Metropolitan Museum* (1915, G. Richter), n° 61. Cf. Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, e. 62.

Le Satyre, la tête renversée en arrière, la contemple fixement. Miss Richter lit dans le regard du Satyre une expression suppliante, et dans le geste de la Ménade un refus plein de dignité : « She raises her hand, as if to ward off his advances. » Nous ne pouvons souscrire à cette interprétation. On est frappé d'abord, quand on examine ce groupe avec le seul souci de l'étudier en lui-même, par un effet de contraste très net entre l'aspect des deux personnages. Il y a dans l'attitude du Satyre une vivacité et même une souplesse qui font d'autant mieux ressortir la raideur quasi hiératique de la Ménade. Elle se tient toute droite, à peine assise, à peine animée. On dirait le Palladium sur l'épaule de Diomède. Il faut donc se garder d'imaginer entre elle et son compagnon aucune relation de comédie. Cette main levée — l'autre était peut-être semblablement ouverte ou tenait une fleur ou un fruit — n'est pas un geste de dénégation. Tout son maintien est celui de la prière; c'est une orante qui rappelle aussi bien plusieurs œuvres de la sculpture archaïque que certaines figures des sarcophages de l'âge classique[1]. Or, il ne s'agit pas ici, évidemment, d'invoquer le Satyre, qui ne sert que de marche-pied, et dont tout le rôle est de contempler, humble comparse, une scène qui se joue par-dessus sa tête entre la Ménade et un troisième personnage qu'on ne voit pas.

Parmi les sources plus haut citées, il est assez étonnant que ne figure pas la céramique. Or, c'est précisément la céramique qui peut fournir la solution cherchée. Une scène de vases attiques à figures noires, signalée par Heinrich Bulle dans son étude *Die Silene in d. archaischen Kunst d. Griechen*[2], est liée de la façon la plus étroite aux origines de notre bronze. Elle est surtout composée d'amphores, mais comprend également une coupe et une olpè. Les scènes

[1] Voir E. Saglio, art. *Adoratio* du D et S, p. 80, fig. 119.

[2] 1893, p. 56. Voici la liste, partiellement corrigée selon les catalogues plus récents : Munich, 434, 546, 651, 1348; — Würzbourg, III, 295; — British Museum, B 206, 265, 478, 555. Schöne, Museo Bocchi, 93. Cf. Gerhard, *A V*, 172.

dionysiaques qui sont peintes sur ces vases, parfois associées au Jugement de Pâris ou au Retour d'Héphaistos, comportent toutes, sauf une[1], la présence, au centre de la composition, du dieu. Couronné de lierre, muni du canthare et du cep de vigne, immobile ou conduisant un quadrige, il écoute, impassible, le concert qu'un cortège de Ménades, assistées d'un nombre égal de Satyres, joue en son honneur. Les couples sont répartis symétriquement de part et d'autre de Dionysos. Ici, un Satyre saisit la Ménade par la taille; là, il la porte dans ses bras; ailleurs, il se baisse et la soulève du sol; là, enfin, il la porte sur son épaule gauche, marche vers Dionysos et s'arrête un genou en terre. C'est ce dernier cas qui nous occupe (fig. 2).

Notons d'abord qu'ici nous retrouvons la même inégalité d'importance entre Satyres et Ménades qui nous avait frappé dans l'examen du bronze de New-York. Le mot que Gerhard emploie au sujet des premiers : « gefällige », obligeants, est fort exact. Ces bons Satyres s'associent de leur mieux à des rites auxquels ils n'ont qu'une part subalterne. C'est la conception essentielle du thiase bachique, duquel les Satyres, primitivement, étaient exclus. Ce que dit Miss Lawler, dans son remarquable *Essai sur les Ménades*[2], où elle s'inspire surtout de la céramique à figures rouges, est d'autant plus vrai des vases à figures noires, où sont représentés des rites moins évolués. L'auteur insiste sur les vains efforts que font les Satyres pour entrer dans la danse, troubler la fête, attirer l'attention sur eux, se rendre utiles. « Le plus souvent, ils ne sont pour ainsi dire que des personnages accessoires du thiase. »

Il y a incontestablement, entre figures peintes et figure sculptée, des différences de détail. Le costume et la coiffure de la Ménade ne correspondent pas exactement. Sur les vases, elle ne porte pas l'himation; seul un chiton brodé l'enveloppe et la moule jusqu'aux talons. Mais le manteau dont est paré la Ménade de bronze

[1] L'olpè 478 du British Museum.
[2] *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. VI (1927), p. 106.

rappelle de très près, par la façon dont il est jeté sur l'épaule et la disposition des plis par devant, certains reliefs étrusques du même



Fig. 2. — Amphore du British Museum, B. 206.

métal[1]. Ici les cheveux sont couronnés de lierre, là d'un filet orné de

[1] Cf. en particulier, *Catalogue of the Bronzes of the British Museum* (Walters, 1899), nos 612 et 613. A côté de ces différences, notons une ressemblance remarquable. La Ménade de bronze n'a pas les pieds nus; elle n'est pas non plus chaussée du *calceus repandus* des Étrusques; elle porte, comme quelques-uns des antéfixes de Satricum, « la souple babouche des femmes d'Ionie ». Or, les Ménades de nos vases sont semblablement chaussées.

trois rosettes. Est-il besoin de supposer qu'un autre vase de la même série, aujourd'hui disparu, présentait déjà les mêmes singularités? Disons plutôt que nous avons affaire à deux techniques différentes, qui impliquent des conventions souvent inconciliables; ces conventions, on le conçoit, sont déterminées avant tout par les qualités respectives de la matière employée. Un sujet ne peut passer de l'une à l'autre technique sans se modifier. D'ailleurs, la peinture, en devenant bronze, se heurtait aux traditions de l'art qui la traduisait en son langage. Le ciseleur avait appris à disposer la coiffure et les plis du vêtement selon certaines règles; il ne renonçait pas facilement à sa routine. On pourrait expliquer de même un écart d'interprétation beaucoup plus grave. Le geste adorateur de la Ménade n'a pas d'équivalent sur les vases peints, qui la représentent dans sa fonction de musicienne, avec la double flûte ou les crotales; mais plusieurs bronzes étrusques en offrent la réplique[1].

Quoi qu'il en soit, l'attitude du Satyre agenouillé et portant la Ménade sur l'épaule (toujours gauche) est si exceptionnelle que l'hypothèse d'une filiation plus ou moins directe semble extrêmement plausible. Il est remarquable que plusieurs des vases recueillis par Bulle ont été trouvés à Vulci, où fleurissaient de très actives *officinae aerariorum*. Et précisément parmi ces derniers vases figure le seul, l'olpè du British Museum (fig. 3), où le groupe du Satyre et de la Ménade apparaisse isolé, détaché du thiase, à l'écart de Dionysos — comme le bronze de New-York. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de conclure que cette olpè a seule fourni le motif. C'est un des traits les plus caractéristiques de l'imitation des Étrusques que celui qui consiste à découper, dans un ensemble cohérent, un élément particulier, et se l'approprier sans tenir compte du reste. On ignore par quelle mystérieuse antipathie la personne de Dionysos répugnait à leur esprit. Des scènes dionysiaques qu'introduisait chez eux la céramique étrangère, ils détachaient Satyres et Ménades pour les rendre à l'indé-

[1] Cf. Walters, *loc. cit.*, nos 450 et 613.



pendance dont ils avaient joui à l'origine, libres et vagues personnifications des forces créatrices de la nature, avant d'être entraînés dans l'orbite du dieu thrace. Ou plus exactement ils ne font que



Fig. 3. — Olpè du British Museum, B. 478.

passer sous un autre maître, Herclé[1]. A vrai dire, nous ne savons pas ce que ce groupe pouvait signifier à la conscience religieuse des Étrusques. Mais on imagine assez bien pour quelles raisons décora-

[1] Voir Bayet, *Mélanges de l'École française de Rome*, 1922, *Hercule funéraire*, p. 248 et suiv.

tives ils l'ont choisi. Cette composition en quelque sorte pyramidale, ce mouvement de bas en haut qui s'y dessine, semblaient le destiner tout naturellement à surmonter un trépied ou un candélabre.

II

Les antéfixes du type du Satyre et de la Ménade, qui constituent l'un des trésors les plus précieux du Musée du pape Jules, sont beaucoup mieux connus que le petit bronze qui nous a retenu jusqu'ici. Pourtant, malgré le grand nombre d'études dont ils ont déjà fait l'objet, il ne sera peut-être pas inutile d'essayer, en considérant les particularités pour ainsi dire locales des divers modèles exposés, de retrouver le sens d'une évolution qui permette de les classer.

Ces antéfixes, ou fragments d'antéfixes, ont été exhumés en huit points différents du monde antique, l'un en Grèce, à Olympie, les autres en Italie. Réservons pour le moment la découverte d'Olympie. Il a longtemps été de mode d'y faire remonter, *a priori*, la source de tout le reste. Vers 1890, toutes les réussites étaient portées au compte du génie hellénique, les plus grossières copies seules imputées à l'art étrusque. On a depuis réagi contre cette tendance. L'acrotère d'Olympie (car Furtwängler considère ce groupe comme un acrotère, non comme un antéfixe[1]) a d'abord été attribué au Trésor de Métaponte. Mais les ruines de ce Trésor n'ont rien livré de semblable. Le plus récent travail sur la question, *Decorative terracota revetments in Greece*[2], lui assigne une origine purement italienne. « Il est certain, écrit l'auteur, qu'il a orné le Trésor d'une ville d'Italie... Il est possible qu'il ait été modelé sur place par des artisans grecs pour des clients italiens qui voulaient décorer leur monument... des mêmes figures qu'ils avaient l'habitude de voir dans leur pays. » Nous reviendrons tout à l'heure sur ce point, armé de quelques remarques de style. C'est seulement après avoir introduit un peu de clarté dans

[1] *Meisterwerke*, p. 251.
[2] Par Mrs Van Buren, 1925, p. 49.

les données incontestablement italiennes que peut-être nous pourrons établir que l'acrotère d'Olympie se place au début, ou au milieu de la série.

En Italie, des fragments d'antéfixes ont vu le jour en deux endroits de Falériès, dans les ruines du temple dit de Mercure (Sassi Caduti)[1] et dans celles du Petit Temple sur l'Acropole (Contrada Vignale)[2]; à peu de distance de ce Petit Temple, sur l'emplacement d'un autre temple plus grand, on a trouvé un moule[3] qui, pour la démonstration, équivaut à un antéfixe. Un fragment de même nature a été découvert à Rome même, dans l'île Tibérine, parmi les restes du Temple d'Esculape[4]. Quelques débris, dont on ne peut rien tirer, ont été signalés à Velletri[5]. Le temple de Junon Sospita à Lanuvium a fourni un exemplaire de grande valeur[6]. Mais la plus importante contribution a été celle du Temple de Mater Matuta à Satricum[7]. Tous ces antéfixes présentent les caractères d'une parenté évidente : chacun montre une Ménade et un Satyre enlacés qui marchent vers la droite. Partout le Satyre est nu, partout la Ménade porte un long chiton brodé. Mais chaque exemplaire se distingue du voisin par les nuances les plus délicates; le port de la tête, le mouvement des bras, l'allure, les ornements, tout est minutieusement varié. Et cependant Mrs Van Buren a eu raison de partager la collection en deux catégories très nettes[8]. Il y a le type de Falériès (Temple de Mercure) et le type de Satricum. Cette division une fois établie, les autres éléments se rangent sans peine d'un côté ou de

[1] A. della Seta, *Museo di Valle Giulia*, 1918, p. 170, n°s 12468 et suiv.

[2] *Ibid.*, p. 177, n°s 7206 et suiv , 7216.

[3] *Ibid.*, p. 182, n° 7244.

[4] *Notizie d. Scavi*, 1896, p. 38, fig. 12.

[5] *Ibid.*, 1915, p. 76.

[6] Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 250.

[7] Della Seta, *loc. cit* , p. 262 et suiv., n°s 10257, 10258, 10261, 10263, 10266, 10255, 10265, 10269, 10264, 10260, 10262, 10268, 10270 et suivants.

[8] Van Buren, *loc. cit.*, p. 24 et suiv.

l'autre. Nous ne nous écarterons de la classification de Mrs Van Buren que sur quelques points de détail : les fragments du Petit Temple de Faléries et celui de l'île Tibérine se rapprochent selon nous beaucoup plus du Temple de Mercure que du type de Satricum. La tête de Ménade et les diverses trouvailles de Velletri sont trop peu significatives pour pouvoir être utilisées. Enfin nous ajoutons à la liste le moule du Grand Temple de Faléries. Proposons donc la répartition suivante :

1° Temple de Mercure, Petit Temple, Grand Temple de Faléries; Rome.

2° Lanuvium; Satricum.

Du premier type, malheureusement, il ne subsiste qu'un exemplaire entier (fig. 4). Tout le reste est dans un état d'émiettement qui ne permet guère que des conjectures. Il semble bien pourtant que si l'on fait abstraction de la tête du Satyre et de la Ménade, et de l'attribut qu'ils tiennent à la main, le groupe se répète, identique à lui-même, sur les trois temples de Faléries, et à Rome. La Ménade est à la gauche du spectateur, le Satyre à droite. Le bras gauche du Satyre est replié, et porte à hauteur de la taille une corne à boire, ou quelque autre objet. Sa main droite apparaît au-dessus de l'épaule droite de la Ménade. Le bras droit de la Ménade est replié, et porte à hauteur de la taille un objet. Sa main gauche apparaît au-dessus de l'épaule gauche du Satyre. Il suffit de décrire le σύμπλεγμα des deux personnages pour faire ressortir l'inflexible symétrie qui les joint l'un à l'autre. Un autre caractère assez remarquable du groupe est l'extrême longueur du pas. Les fragments les moins éprouvés correspondent généralement à la partie gauche du corps de la Ménade; on peut juger, par l'inclinaison de sa jambe droite, du mouvement très rapide qui l'emporte. Le Satyre est beaucoup plus endommagé. Toutefois l'antéfixe du Petit Temple et le moule du Grand Temple de Vignale montrent qu'il était pourvu de sabots; il n'est pas trop téméraire, étant donnée la fixité de ce premier type, de généraliser la re-

marque là où la partie inférieure du corps a disparu : le Satyre du premier type était à pieds de cheval.

En regard de cette uniformité fondamentale, les ornements témoignent d'un visible effort de discrimination. La Ménade et le Sa-



Fig. 4. — Antéfixe du petit temple de Faléries.

tyre sont munis l'un et l'autre d'un ustensile propre à une fête ou à un sacrifice. La Ménade de Rome porte une sorte de boîte carrée difficile à identifier. Mais à Faléries le doute n'est plus possible : c'est tour à tour un plat, un bol, une outre, une fleur, une couronne, un cochon de lait. Un même souci de variété, réduit à s'exercer dans des détails imperceptibles, a diversifié toutes les têtes. Elles révèlent une finesse de pinceau qui les rend, de l'avis de tous, supérieures même à celles de Satricum. C'est ici que l'expression du visage est la plus saisissante. Le dessin a conservé sa netteté, et les couleurs leur

éclat. Qu'on observe surtout la minutie avec laquelle les coiffures sont traitées. La description de Mrs Van Buren est excellente[1]. Telle Ménade « porte une raie et des bandeaux; une autre des ondulations horizontales délicatement frisées; une troisième une frange de petites boucles séparées qui s'allongent au-dessus des oreilles; les cheveux de la quatrième sont divisés en deux masses compactes sur le front, etc... ». Ce sont de véritables miniaturistes qui ont travaillé à décorer ces figurines.

∴

Le deuxième type, Lanuvium et Satricum, se distingue avant tout par l'exubérance du geste (fig. 5). Selon le mot de M. Della Seta, ici « l'art parle avec le corps[2] ». La différence de type tient probablement à une différence de fabrication : il semble qu'à Faléries chaque moule ne pût produire qu'une seule sorte d'antéfixes, au lieu qu'à Satricum seuls le tronc et les jambes sont façonnés en série; on obtient ainsi, avec un petit nombre de moules, des combinaisons inépuisables. Le caractère essentiel du second type est que les bras sont dégagés des liens rigides qui les entravent dans le premier. Rejetant les attributs qui les encombraient, ils s'essaient aux mouvements les plus libres, les plus vivants, les plus expressifs. On croirait suivre les étapes d'un progressif affranchissement. Plusieurs antéfixes de Satricum, n°s 10257, 10258, 10261, reproduisent la disposition générale du type de Faléries. Sans doute, divergence notable, le Satyre, ici comme sur tous les exemplaires de la seconde catégorie, a des pieds humains. Une autre est dans l'allure infiniment plus souple, et comme détendue, de la démarche. Mais le Satyre et la Ménade sont enlacés de la même façon. Par exemple, au n° 10258, les bras sont placés comme à Faléries : chaque personnage du couple a le bras extérieur replié à la ceinture et l'autre passé autour du cou de son ou

[1] Van Buren, *loc. cit.*, p. 26.
[2] Della Seta, *loc. cit.*, p. 263

de sa partenaire. Pourtant la main droite du Satyre ébauche un geste qui exprime peut-être le contentement, mais qui certainement est une première manifestation d'indépendance plastique. Au n° 10257,



Fig. 5. — Antéfixe de Satricum.

le bras gauche quitte l'épaule de la Ménade, la main s'ouvre et marque la surprise. Plus loin (n° 10261) voici que la Ménade, de sa main gauche, s'empare du poignet gauche du Satyre. Le n° 10266 montre la Ménade, à gauche cette fois, fidèle à la même attitude, mais celle du Satyre est profondément modifiée : il s'arrête dans son

élan, se penche en avant, pose la main sur son genou ployé. L'on arrive ainsi à des compositions qui ne présentent plus que des rapports lointains avec le schème du premier type. La coquetterie (n° 10263) avec laquelle la Ménade cède aux familiarités du Satyre est rendue par des gestes neufs. Il en est de même du n° 10255, intéressant à plus d'un titre. Le Satyre, planté sur ses deux pieds, se retourne vers la gauche et tâche d'entraîner de ce côté la Ménade, qui fait face à droite. On a voulu voir[1], dans cette scène de lutte, une exception à la loi constante à laquelle tous les antéfixes « Satyre et Ménade » obéissent, qui est d'être dirigés vers la droite. Cette loi étonnait. On eût voulu que de chaque côté du temple la course se poursuivît de façon à faire converger au fronton les deux équipes. On cherchait des antéfixes allant vers la gauche, et l'on s'est emparé du groupe en question. Mais, à le bien prendre, il ne marque pas plus un mouvement vers la gauche qu'un mouvement vers la droite. On y voit seulement que le rythme général subit une sorte de temps d'arrêt, d'hésitation, qui ne va pas jusqu'à s'opposer à lui.

Il y aurait beaucoup à dire de l'antéfixe de Lanuvium : il a surtout retenu l'attention des archéologues à cause de la panthère qui gambade aux pieds de la Nymphe. Cette introduction d'un animal dans le sujet du Satyre et de la Ménade inspire à Furtwängler[2] un rapprochement curieux avec deux acrotères de Délos, représentant l'un Borée et Orithyie, l'autre Eos et Céphale, au-dessous desquels sont figurés, ici un chien, là un petit cheval. Cet élément ajouté est le signe évident d'une influence nouvelle. Mais au point de vue qui nous occupe, l'antéfixe de Lanuvium présente une particularité digne de remarque. Le Satyre et la Ménade se tiennent embrassés selon les règles du type I et de quelques représentants du type II. Toutefois, de sa main gauche libérée, le Satyre fait un mouvement très significatif : il abrite son regard de l'éclat de la lumière, « comme s'il regardait au loin ». Geste à la fois vivant et rituel. On a pu, d'après

[1] Della Seta, *loc. cit.*, p. 264.
[2] *Meisterwerke*, p. 250.

une glose d'Hésychius, en retrouver le sens originel[1]. Il a été démontré que l'ὑπόσκοπος χείρ intervenait dans une danse satyrique, σκοπὸς ou σκώπευμα. Toujours est-il que par là le style de Lanuvium se rapproche de celui de Satricum : tous deux sont caractérisés par le souci de renouvellement, par la faculté d'inventer des formes.

Pour en finir avec les antéfixes du type II, qui « parlent avec le corps », notons qu'il n'était pas besoin à Satricum des subtiles nuances qui différencient les visages de Faléries. L'art y est peut-être moins délicat, moins raffiné. La barbe du Satyre, au lieu que toutes les mèches en soient marquées distinctement, est traitée, si l'on peut ainsi s'exprimer dans de si petites proportions, par masses. Les attributs sont moins nombreux, moins variés : un serpent ondule contre la jambe du Satyre, des crotales claquent dans la main de la Ménade; à cela se bornent les accessoires. Et l'on ne peut s'empêcher d'approuver les artistes de Satricum de s'être dispensés d'un soin inutile : ces figures étaient faites pour être vues à une hauteur de plusieurs mètres, où s'effaçaient les détails trop menus.

* * *

En résumé, les deux types d'antéfixes s'opposent non seulement par des caractères matériels; l'esprit qui les anime est différent; la technique du moule total s'oppose à celle du moule fragmentaire; on peut parler, à bon droit, de deux écoles. Faut-il croire qu'elles se sont développées parallèlement, s'ignorant l'une l'autre? Si nous avons insisté sur les divergences, c'est que les ressemblances sautent aux yeux. Même nous avons retrouvé, avec quelques modifications, le premier type à la base du second[2]. Cela étant, rien de plus probable qu'une filiation assez étroite. D'un côté, une manière de canon rigide et comme consacré reproduit chaque fois avec une fidélité scrupuleuse, au mépris de la monotonie et de l'uniformité. De l'autre, un

[1] *Journal of Hellenic Studies*, XIII, p. 316.

[2] Réciproquement, un fragment de Faléries non catalogué, représentant une jambe de Satyre sur laquelle est posée une main, semble provenir d'un antéfixe analogue au n° 10266 de Satricum.

besoin de variété, des attitudes nuancées, un rythme changeant, l'épanouissement d'une fantaisie charmante. Il n'est pas difficile de conclure. Le type de Faléries remplit exactement la définition de l'archaïsme; repris, quelques décades ou quelques années plus tard, par des artistes peut-être mieux doués, transformé, assoupli, mûri, et réalisé selon toutes les possibilités qu'il impliquait, il aboutit enfin à la savoureuse vivacité des chefs-d'œuvre de Satricum.

Une considération jusqu'à présent laissée dans l'ombre confirme le sens de cette évolution. Les Satyres ont ici des sabots de cheval, là des pieds d'homme. Certes, cette différence ne crée pas une preuve irrécusable de l'ancienneté des uns et de la nouveauté des autres. On sait trop bien, par l'étude des peintures à figures noires, que le sabot de cheval, qui est constant dans les représentations primitives et cède la place au pied humain à mesure que la figure entière s'humanise, reparaît, par souci d'archaïsme, sur certains vases attiques[1]. Mais, si les sabots ne garantissent pas absolument l'antériorité du type, du moins ils constituent une présomption sérieuse. Une remarque, en apparence saugrenue, s'impose. Regardons le groupe de Faléries. On ne peut pas ne pas être frappé de ce qu'il y a de forcé, de mal équilibré, de peu naturel, dans l'attitude du Satyre. C'est que les sabots de cheval ne servent pas à marcher, mais à sauter. Les Grecs ne s'y trompèrent pas. Leurs Satyres font mille cabrioles, mais jamais ne s'évertuent, comme celui que nous voyons ici, à mettre d'accord leurs gambades avec le pas assuré d'une Nymphe. Au fond, l'on saisit dans cet exemple un cas particulier du vaste problème des Centaures et des Satyres[2]; ils ont une origine semblable, représentent au point de départ les mêmes énergies vitales, associent pareillement la nature de l'homme et celle du cheval; mais l'évolution de leur type était destinée à se faire en sens contraire, les Centaures développant toute leur réalité animale, les Satyres tout leur contenu humain. Lorsque, par suite d'une influence sur laquelle nous

[1] Cf. Kuhnert, *loc. cit.*, col. 450.
[2] Cf. Bulle, *loc. cit.*, p. 30.

reviendrons, on décida d'imposer au Satyre cette cadence régulière, il était fatal qu'après les hésitations d'une école plutôt conservatrice, le premier perfectionnement introduit par des artistes épris de nouveauté fût de substituer, à ces sabots de cheval, des pieds d'homme.

Nous avons essayé de nous orienter parmi les divers antéfixes que le sud de l'Étrurie et le Latium ont exhumés. Certes, on n'en a trouvé qu'une partie sans doute infime. Mais sous réserve des lacunes que l'avenir peut-être comblera, nous entrevoyons les caractères du thème dans sa phase primitive et dans sa maturité. Qu'on se reporte maintenant à l'acrotère d'Olympie[1]. Deux des fragments, la tête du Satyre et celle de la Ménade, ne peuvent rien nous apprendre. Le troisième, un morceau de la base, est plus instructif : le Satyre est à pieds de cheval. Forte présomption que le groupe doive se rattacher à la période archaïque. L'examen attentif du même fragment conduit à faire une autre remarque. D'après la position des pieds du Satyre, il n'est pas douteux que l'ensemble eût une valeur en quelque sorte statique. Il ne s'agit pas d'une course emportée vers la droite, mais d'une composition en équilibre et d'aplomb. Le couple est arrêté. La Ménade se débat, essaie d'échapper au Satyre qui l'a surprise par derrière et la maintient contre lui, la jambe droite serrée entre ses deux jambes. Nous sommes ici très près, semble-t-il, des peintures fort libres qui ornent le fond de certaines coupes du Musée de Berlin[2]. Il faut donc, ou bien s'en tenir à la conception traditionnelle : cet acrotère est grec et les antéfixes italiens en dérivent; ou bien, si l'on adopte l'hypothèse de Mrs Van Buren, admettre que le motif qui décorait le trésor étrusque d'Olympie reproduisait un état primitif du thème, antérieur incontestablement au type de Satricum, dont il se distingue par les sabots de cheval, mais aussi très probablement plus ancien que le type de Faléries, qui se présente à nous avec un trait de plus, mais essentiel : le mouvement.

[1] Olympia III, Texte p. 37. Planches VII (2, 3) et VIII (1, 2).
[2] Cf. Furtwängler, *A V*, 75.

D'où que soit venue, en effet, l'idée plastique du Satyre luttant avec la Ménade, il restait, pour obtenir nos antéfixes, à leur imprimer un élan si caractéristique, où les deux adversaires semblent réconciliés dans un accord harmonieux. Il faut croire que cette impulsion leur est venue d'Étrurie même. M. Graillot avait déjà rapproché un fragment d'antéfixe de Satricum de certains produits de l'art industriel des Étrusques[1]. En particulier on trouve souvent, appliqués au sommet des montants de leurs trépieds, surtout ceux de Vulci, des couples qui cheminent de compagnie avec un entrain qui rappelle les terres cuites de Faléries et de Satricum. M. Luigi Savignoni a consacré à cette série de trépieds une longue et importante étude[2]. Les nos VI, VII, VIII et X de sa liste comportent chacun six personnages qui, deux par deux, tournent autour du trépied. Herclé et Junon forment le duo favori. Ailleurs l'on voit deux Satyres, ou deux éphèbes, ou une femme et un homme indistincts. Les deux personnages ne sont jamais unis très étroitement l'un à l'autre. Une fois Herclé pose la main sur l'épaule de Junon (VI B 1); une autre ils se tiennent par la main (VII B 1-VIII B 1). La plupart du temps ils vont côte à côte, bras ballants[3]. Les Étrusques sont vite passés maîtres dans l'art de lier les éléments de leurs compositions. Qu'on songe aux poignées de ciste, si ingénieuses, où deux guerriers portent un mort, où deux éphèbes se tiennent par le cou, bras allongés. Mais ce qui nous intéresse surtout dans ces figures, c'est qu'elles soient encore soumises à la loi d'un mouvement perpétuel. En vérité, si l'on considère la dignité lente et posée de la sculpture grecque, nous saisissons en ce point l'originalité étrusque. La même force tourbillonnante qui se déploie autour des trépieds de Vulci règne aussi sur les couvercles des lébès de Capoue. C'est elle encore qui, pour écarter les mauvaises influences, a lancé autour des temples de Faléries et de Satricum une véritable ronde de sorciers et de sorcières.

Jacques Heurgon.

[1] Graillot, *loc. cit.*, p. 146.

[2] *Monumenti Antichi*, VII, p. 277 et suiv.

[3] Cf. encore XI : deux éphèbes marchant rapidement vers la droite trouvé précisément à Faléries.

LES ÉTRUSQUES DANS L'ÉNÉIDE[1]

L'Énéide est pleine d'intentions que nous devinons souvent, mais qui parfois nous échappent. L'exégèse moderne ne se contente plus, comme celle des siècles classiques, d'étudier sa beauté formelle d'œuvre d'art. Elle prétend retrouver tous les desseins de Virgile, qui déjà n'étaient point tous clairs pour les commentateurs anciens. L'archéologie et l'histoire sont devenues les meilleurs guides dans cette recherche, et l'on sait tout ce qu'elles ont ajouté de vie et de beauté à la lecture de l'œuvre, et notamment du VIIIe livre. C'est là peut-être, dans l'épisode d'Évandre, que nous saisissons avec le plus d'émotion cette union de la légende, de l'histoire et de la fiction, cette perpétuelle transposition de l'actualité dans la fable, qui est comme l'instinct du génie virgilien[2]. Il reste cependant, et dans ce livre même, plus d'un passage obscur, dont nous sentons moins nettement l'intérêt ou l'originalité dans le dessein du poète. Nous avons été tenté par un de ces problèmes que la critique de l'Énéide n'a pas traité jusqu'ici d'ensemble : celui de l'intervention des Étrusques. Il ne marque pas de progrès sensible depuis la vieille édition de Heyne où les principales difficultés sont signalées et parfois des solutions

[1] Nous tenons à exprimer ici notre reconnaissance à M. André Boulanger, professeur à l'Université de Strasbourg, qui a bien voulu revoir notre manuscrit et nous suggérer d'utiles corrections.

[2] Nous n'oublions pas que cette idée, qu'on peut appeler celle de la « préfiguration » dans l'Énéide, a été d'abord lancée et justifiée par M. Carcopino dans son *Virgile et les origines d'Ostie*, *passim*, et en particulier p. 778, n. 1. C'est elle que nous avons cherché à vérifier sur un problème différent, et qui nous a conduit à travers toute cette étude. Nous avons largement profité de cette direction.

entrevues[1]. Depuis Heyne pourtant nous avons avancé dans la connaissance de l'histoire et de la légende antiques. Nous sommes mieux renseignés sur la manière dont s'est constituée la tradition de l'Énéide et dont elle s'est attachée au sol italien. Peut-être est-il possible, sans prétendre apporter de solutions très neuves, encore moins définitives, de serrer de plus près ce problème des Étrusques dans l'Énéide.

A s'en tenir aux impressions directement éveillées par la lecture, ce n'est point là l'épisode le plus brillant ni le plus pittoresque du poème. Il n'égale ni celui de la visite à Évandre, qui le précède, ni le tableau qui suit des armées de Turnus. Après avoir admiré dans ce dénombrement des peuples italiques du IX[e] livre, « l'effort de création poétique », M. André Bellessort constate que Virgile « ne l'a pas renouvelé au X[e] livre, quand il passe de l'armée de Turnus à la flotte d'Énée et qu'il nous énumère les chefs étrusques et ligures alliés des Troyens. Là, dit-il, son désir d'associer à l'Énéide l'Italie tout entière, jusqu'à l'île d'Elbe, jusqu'à sa chère Mantoue, l'a emporté sur la vraisemblance. Et, la vraisemblance lui manquant, il a perdu, sinon de son éclat, du moins de sa force[2] ». Mais cette infériorité relative, si elle est réelle, doit nous engager précisément à déterminer quelle fut ici chez Virgile la part de la « création poétique », quels motifs ou quels modèles ont pu le conduire à suivre de ce côté un chemin apparemment nouveau et peut-être ingrat. Pourquoi, dépassant la « vraisemblance », a-t-il fait entrer dans l'action presque toute l'Étrurie, y compris les Ligures (pour Mantoue nous comprenons trop bien ses raisons)? Pourquoi a-t-il associé aux

[1] Heyne, *Verg.*, Leipzig, 1787 : cf. en particulier : *ad libr.*, VIII, *excurs.*, III (Super Etruscis et Mezentio); *ad libr.*, X, *excurs.*, I (Auxilia Aeneae ex Etruria). Aucune édition postérieure ne s'est autant intéressée au problème. Pour les données générales de la légende, cf. Cauer, *Die röm. Aeneassage von Naevius bis Verg.*, J. J. Suppl. XV, 95, et Hild, *La légende d'Énée avant Virgile*. Il y a fort peu de chose à tirer, sur ce sujet, du commentaire de Servius.

[2] *Virgile, son œuvre et son temps*, p. 209.

Troyens ces Étrusques que la tradition courante semble avoir au contraire plus ou moins dressés contre l'entreprise d'Énée? Pourquoi le premier, semble-t-il, et le seul, a-t-il dissocié Mézence et son peuple, imaginé leur querelle, fait d'elle justement le prétexte de l'intervention générale des Étrusques?

Autant de questions qui ne peuvent se résoudre par la simple hypothèse d'une libre invention de Virgile. Virgile a ses raisons lorsqu'il s'écarte sensiblement de la tradition commune. Il lui a plu sans doute d'intéresser à l'œuvre de la fondation de Rome la plus grande partie de l'Italie; mais les peuples dont il a fait les alliés de Turnus ne sont pas ceux qu'il y a intéressés le moins, ni peut-être avec le moins de sympathie. Ici son désir eût été aussi bien satisfait par la légende qui faisait le peuple étrusque solidaire de Mézence.

A certains égards même une pareille intervention nous paraîtrait plus vraisemblable. Nous comprendrions que les Étrusques de Caeré et des villes voisines eussent éprouvé quelque crainte à voir se fonder sur le Tibre une puissance nouvelle qui leur serait fatale : c'est la raison politique qui, chez Tite-Live[1] et chez Denys d'Halicarnasse[2], pousse Mézence dans les bras de Turnus, et contre Énée. Virgile en a jugé autrement. C'est qu'il a dû s'inspirer soit d'une autre tradition, soit d'une autre vraisemblance; sans doute des deux. Nous allons en avoir de premiers indices en comparant son récit à celui de ses contemporains ou de ses devanciers; mais nous devrons pousser plus loin notre examen et étudier en eux-mêmes plusieurs problèmes connexes : chronologie des Étrusques chez Virgile, personnage de Tarchon, étendue de la levée étrusque, rôle de Caeré, légende de Mézence, etc.

On sait par quel détour Énée obtient ce concours inespéré : sur le site de Rome future, au VIII[e] livre, Évandre instruit son hôte des

[1] Liv., I, 2.

[2] Den. Hal., I, 162. Remarquons que chez ces deux historiens, Mézence n'intervient avec les Étrusques qu'après qu'Énée a fondé Lavinium. C'est une légende greffée après coup sur celle d'Énée dans le Latium.



désordres du peuple voisin : la ville de Caeré a chassé son tyran Mézence, lasse de ses cruautés; et tandis que Mézence s'est réfugié auprès de Turnus avec une petite troupe, le reste des Caerites et tous les Étrusques se sont levés pour la vengeance :

omnis... surrexit Etruria.

Mais, un arrêt divin leur ayant commandé de se confier à un chef venu du dehors, ils ont envoyé à Évandre tous les insignes de leur royauté. Or, Évandre est trop vieux; Énée prendra sa place et recevra ces auxiliaires opportuns[1].

En effet, ayant pris congé d'Évandre, il va à leur rencontre. Leur camp est dressé près de Caeré; leur flotte attend sur le rivage. Enée va les aborder lorsque, dans un bois sacré, sa mère Vénus lui apporte le bouclier forgé par Vulcain. Au début du X[e] livre, Énée et Tarchon scellent leur traité; affranchie désormais de l'arrêt fatal, l'armée étrusque monte sur les vaisseaux et gagne le rivage laurentin. Elle joue un rôle important dans les combats qui occupent les derniers livres; sa cavalerie presse les Rutules et assiège leur ville. Le duel d'Énée avec Turnus interrompt ses prouesses; mais elle a eu sa part, et point négligeable, dans cette guerre dont le dénouement ouvre à Rome sa destinée.

Rien de tel, comme chacun sait, dans la légende contemporaine de Virgile. Qu'il s'agisse de Tite-Live, de Denys d'Halicarnasse ou, en remontant plus haut, de Caton dont quelques passages nous sont conservés par Servius, les rapports entre les Étrusques et les Troyens restent toujours hostiles. Mézence se range avec son peuple aux côtés de Turnus et combat les Troyens même après la disparition d'Énée. Ils sont d'acharnés adversaires, odieux d'ailleurs aux Latins mêmes. Ajoutons que ces Étrusques paraissent être surtout, sinon exclusivement, ceux de Caeré; et l'on apercevra toute la différence qui sépare Virgile de la tradition principale.

[1] *Én.*, VIII, v. 475-520.

A-t-il suivi une tradition différente, mais également ferme? On n'en a aucune trace. Sans doute une légende, grecque plutôt que latine, faisait-elle de Romè, l'éponyme de Rome, une Tyrrhénienne, sœur de Tarchon, donnée en mariage à Énée[1]. Mais ce n'est pas une invention mythographique aussi artificielle, aussi sèche, d'ailleurs opposée à la version adoptée par Virgile pour l'origine de Rome, qui a pu séduire le poète et lui suggérer la fiction précise que nous avons vue. Reste le poète Lycophron, dont l'*Alexandra* renferme un passage curieux : on y voit Énée, parti de Macédoine, aborder d'abord au pays tyrrhénien, à Pise et à Agylla-Caeré; et y faire alliance, en même temps qu'avec Ulysse, avec Tyrrhenos et Tarchon, fils de Télèphe, chefs des Tyrrhéniens[2]. Virgile n'a sûrement pas ignoré Lycophron; il semble d'ailleurs avoir donné, parmi ses modèles ou ses sources, quand il y avait lieu, la préférence aux poètes. En outre, il a pu trouver les mêmes étranges données chez Timée, la principale source de l'*Alexandra*. Mais la ressemblance est vague, superficielle. Les Tyrrhéniens ne paraissent pas dans cette version jouer un rôle particulier dans l'entreprise d'Énée[3]. Bien mieux, comme nous l'allons voir, elle repose sur des données chronologiques, et peut-être généalogiques, que Virgile a écartées.

§ 1. La chronologie des Étrusques

On nous permettra d'aborder cette question du point de vue pure-

[1] Plutarque, *Rom.*, 2, 1; cf., sur l'origine et les liens de ces légendes, J. Bayet, *Les origines de l'Arcadisme romain*, in *Mél. Éc. Rome*, 1920, *passim*.

[2] Lycophron, *Alex.*, v. 1238-1249. Les données de ce poète reposent d'ordinaire sur la géographie de Timée. Il y a dans ce passage la trace des légendes attachées sans doute par les Grecs à certaines villes de la côte tyrrhénienne qui passaient pour à moitié helléniques.

[3] Cf. Lycophr., *loc. cit.* Il n'est même formellement question d'alliance qu'entre Ulysse et Énée (v. 1242 : σὺν δέ σφι μίξει φίλιον ἐχθρὸς ὢν στρατόν). Tyrrhenos et Tarchon sont *avec eux* (v. 1245 : σὺν δὲ δίπτυχοι τόκοι ... Τάρχων τε καὶ Τυρσηνός, αἴθωνες λύκοι). Quant à Naevius et Ennius ils semblent avoir ignoré cette version.

ment légendaire. Nous n'en savons guère plus que les Anciens sur la date et les conditions de l'immigration des Étrusques en Italie. Ce qui importe ici, c'est de savoir ce que Virgile a cru ou imaginé, et pourquoi.

La légende d'Énée, dans son principe, a été construite pour ainsi dire en dehors du temps; et il a fallu des efforts patients de générations de mythographes pour relier par des chaînons réguliers les deux dates admises comme certaines : celle de la chute de Troie, celle de la fondation de Rome. On sait qu'à l'origine la légende rapprochait les événements au point de faire d'Énée le fondateur direct de Rome, ou du moins le grand-père de Romulus. L'introduction de héros ou de peuples nouveaux dans le cycle d'Énée imposa de nouveaux efforts d'adaptation chronologique, à moins qu'elle n'en fût parfois la conséquence. Dans la mesure où la guerre de Troie est un événement historique susceptible d'être daté approximativement, elle nous paraît avoir sensiblement précédé l'époque où les premiers colons tyrrhéniens s'établirent en Italie. Mais la chronologie des Anciens avait admis plutôt leur synchronisme, ou plus exactement l'antériorité de l'immigration étrusque. En ce qui concerne particulièrement les rapports entre les Étrusques et les Troyens du Latium, les deux traditions opposées que nous avons vues représentées par Lycophron d'une part, par Tite-Live et Denys de l'autre, s'accordent en gros sur les données chronologiques. En gros seulement, car, à y regarder de près, on voit que chez Lycophron les Tyrrhéniens ont précédé d'assez peu Énée en Italie, puisque le Troyen y rencontre leurs premiers chefs, les premiers fondateurs de ville, Tyrrhenos et Tarchon, encore vivants; tandis que la légende de Mézence suppose de l'autre côté une puissance étrusque relativement ancienne. La légende grecque s'est, en effet, construite hors du Latium, et a combiné les éléments à sa guise; au contraire la légende latine a fait entrer dans l'histoire d'Énée un épisode qui en était à l'origine

presque sûrement distinct[1], mais qui traduisait quelque réalité historique : son Mézence, exigeant envers les sujets de Latinus, est le symbole des tyranneaux étrusques qu'à une certaine époque le Latium a en effet dû connaître. Aussi, lorsqu'on a mêlé son histoire à celle d'Énée, a-t-on du même coup transféré à cette époque troyenne l'état de l'Étrurie qui expliquait Mézence.

Virgile fait vivre dans le même temps Énée et Tarchon ; il semble donc admettre la chronologie de Lycophron. Mais, d'autre part, avant d'être décimée par Mézence, Caeré a été de longues années florissante ; et il y a assez longtemps que la *race lydienne* s'est posée sur les rivages d'Agylla :

> Urbis Agyllinae sedes, ubi Lydia *quondam*
> Gens, bello praeclara, jugis insedit Etruscis[2].

Par des allusions moins formelles, le poète laisse de même entendre que les Tyrrhéniens ont eu le temps de devenir un peuple italien, de se mêler avec d'autres races ; on ne s'expliquerait autrement ni que tant de mères dans les cités tyrrhéniennes aient souhaité d'avoir Camille pour belle-fille[3], ni que des guerriers arcadiens, fils de Gylippe, aient pour mère une Étrusque[4] ; ni enfin qu'Évandre l'Arcadien soit déjà chaussé, comme les futurs Romains, des sandales tyrrhéniennes[5]. Ces anachronismes ne sont point peut-être des intentions expresses de Virgile, mais ce ne sont pas davantage des négligences. Il fallait que l'Italie où allait se fonder la « stirps ro-

[1] Cf. *supra*, p. 117 : il est notable que les Étrusques de Mézence n'entrent en scène dans le récit de Tite-Live et de Denys qu'après la fondation de Lavinium, au cours d'une nouvelle guerre entre les Troyens-Latins et les Rutules. Ce seul fait prouve qu'on a affaire à un épisode indépendant, greffé après coup. Par son cadre géographique purement latin, et par la forme des noms (Mézence, Lausus), cette tradition parait italienne, sans influence grecque.

[2] *Én.*, VIII, 479-480.

[3] *Ibid.*, XI, 581.

[4] *Ibid.*, XI, 270-272.

[5] *Ibid.*, VIII, 457.

mana » fût une Italie un peu stable, que les peuples intéressés à l'action eussent, à défaut des Troyens, des racines dans le sol[1].

Virgile, qui adopte apparemment la version d'Hérodote, rappelle bien par quelques allusions l'origine asiatique des Étrusques : *Lydia... gens, Maeoniae... juventus*[2]. Mais il s'est gardé de la tentation facile d'établir par là une sorte de parenté de race entre ces Lydiens et les Phrygiens d'Énée. Lorsque toute la flotte alliée quitte le rivage de Pyrgi, le vaisseau d'Énée vogue en tête, la poupe ornée des deux lions Phrygiens et de la déesse Idéenne[3]. Viennent ensuite les Etrusques, *gens Lydia*, dit Virgile; a-t-il voulu les réunir avec les Troyens derrière l'effigie protectrice de la déesse d'Asie Mineure? Il faut convenir que l'allusion serait bien discrète.

§ 2. Le personnage de Tarchon

D'ailleurs, les Étrusques ont pour chef Tarchon; Tarchon seul, et non point avec lui, comme chez Lycophron ou chez Denys, Tyrrhénos, éponyme de tout le peuple. Ce choix est très significatif; Virgile n'a pas dû hésiter longtemps entre ce nom légendaire, et qui prêtait à confusion[4], et celui de Tarchon, de consonance bien étrusque et de renommée bien indigène en Italie. Le personnage de Tarchon paraît être une création relativement tardive des mythographes en faveur de Tarquinies, apparue le jour où cette ville fut devenue la tête de la confédération étrusque. D'éponyme d'une cité,

[1] A noter, ainsi que nous le suggère M. Carcopino, l'épithète de *Tuscus* donnée en plusieurs endroits de l'Énéide au Tibre. L'expression qui paraît déjà dans les *Géorgiques*, I, 499, opposée au Palatin *romain* (quae *Tuscum* Tiberim et *Romana* Palatia servas), devait être imposée à Virgile par une tradition appuyée sur la topographie. Mais il est significatif que ce poète de la grandeur romaine appelle systématiquement Étrusque le fleuve qui baigne Rome. Une fois, il est vrai, il l'appelle « Laurens ».

[2] *Én.*, VIII, 479 et 499.

[3] *Ibid.*, X, 156-158.

[4] Confusion parce que le nom revient souvent dans l'Énéide comme désignation générique des Étrusques; et confusion peut-être avec Turnus, que Denys appelle Τυρρηνός.

il devint vite le fondateur de toutes, y compris même celles de la confédération padane. Si bien que la touchante allusion du poète à Mantoue n'est pas si invraisemblable, à s'en tenir aux rapports internes de la légende. Pourtant, en s'emparant de Tarchon, Virgile ne semble pas admettre qu'il ait été le fondateur des cités déjà anciennes qui combattent avec lui; et quant à Mantoue ce n'est point selon lui Tarchon, mais Ocnus, qui lui a donné « ses murs et son nom[1] ». Pourquoi en a-t-il fait cependant le chef des Étrusques? Parce que sa figure était bien populaire, modelée non seulement par les Grecs, mais par l'Étrurie même qui lui prêtait, outre ses fondations de villes, des révélations religieuses[2]. Or, il fallait à Virgile un chef qui ne fût pas seulement un chef militaire, mais aussi, comme Énée, un chef religieux, responsable de son peuple devant les dieux. Comme tel il présidera avec Énée à la sépulture de ses guerriers[3].

§ 3. Les cités étrusques

Mais Virgile a eu ici une hardiesse remarquable : alors que la légende attachait, semble-t-il, étroitement Tarchon à Tarquinies, cette ville est précisément absente de l'Énéide. Ce n'est évidemment pas un hasard: si Lycophron, parlant de Tarchon et Tyrrhénos ne nomme en Étrurie que deux villes, Pise et Agylla, c'est qu'il suffit à ses vers condensés d'une simple indication. Virgile, au contraire, au livre X, fait, au sens homérique, un catalogue des Étrusques; on peut expliquer par la nécessité d'un choix restrictif que des villes comme Cortone, Arretium, Volsinies, etc., n'y figurent pas; à peu d'exceptions près d'ailleurs, les villes du littoral sont seules à intervenir, ce qui se conçoit puisque l'expédition est d'abord maritime. Mais Tarquinies, si célèbre en Étrurie et à Rome aussi pour d'autres raisons? Tarquinies d'où l'histoire faisait sortir les Tarquins, d'où la

[1] *Én.*, X, 200.

[2] Cf. l'attitude religieuse du personnage qui ne peut être que Tarchon, sur le bas-relief des cités étrusques trouvé à Caeré. *Infra*, p. 144.

[3] Cf. *infra*, p. 138.

légende éponymique avait fait sortir Tarchon? Nous nous étonnons de ne pas la voir nommée, entre Cosa et Caeré.

Tarquinies était à peu de distance de la mer, comme Caeré. Les trouvailles faites dans ses tombes prouvent l'ancienneté et l'activité de ses relations maritimes. Il semble cependant qu'à l'époque de Virgile elle n'ait pas compté parmi les cités étrusques maritimes; en effet, Pline l'Ancien, suivant la répartition faite par Auguste lui-même, ne la nomme qu'au milieu des villes de l'arrière-pays telles que Tuscania et Véies. Sa liste des villes de la côte mérite d'être citée et rapprochée de celle de l'Énéide; elle comprend depuis Pise :

« Vada Volterrana, fluvius Cecinna, *Populonium Etruscorum quondam hoc tantum in litore*... portusque Telamon, *Cosa* Volcentium a populo Romano deducta, *Graviscae*, Castrum novum, *Pyrgi*, Caeretanus amnis, et ipsum Caere intus M. passuum IV, *Agylla a Pelasgis conditoribus dictum*, Alsium Fregenae[1]. »

Le catalogue des troupes étrusques du Xe livre correspond à peu de chose près à ces données. Compte-t-il Clusium parmi les villes littorales, ainsi que D. Anziani l'a jadis suggéré avec de sérieux arguments[2]? Si le Clusium qui y voisine avec Cosa, intervenant sous le même chef Massicus, est en effet celui de l'intérieur, celui de Porsenna, c'est une exception dont la raison nous échappe, et d'autant plus curieuse que ses gens viennent aussi par bateau : *Qua rex Clusinis advectus Osinius oris*, dit Virgile[3]. Si cependant il en était ainsi, l'honneur fait à Clusium tiendrait peut-être à son antiquité.

Regardons en effet les noms des villes soulevées contre Mézence. Il n'y en a pas une qui ne jouisse d'une réputation d'ancienneté particulière. Sans partir de Pise et de Caeré, que la légende de leur fon-

[1] Pline l'Ancien, *N. H.*, III, 5, 8.

[2] Anziani, in *Mél. Éc. Rome*, 1910, p. 382-392. L'auteur identifiait, sous réserve de vérification, le Clusium de Virgile et de Polybe avec le site d'Orbetello, près du Monte Argentario.

[3] *Én.*, X, 655; *oris* est vague, mais *advectus* ne se dit proprement que d'un voyage par mer.

dation pélasge faisait remonter très haut, Populonia est un des plus vieux ports étrusques : le seul jadis sur cette côte, selon Pline. Clusium se vantait aussi d'une très antique prospérité, sous le nom de Camars. Les communications relativement faciles avec le littoral de Cosa, en contournant l'Amiata et en descendant la vallée de l'Albegna, pourraient expliquer que son contingent s'unît à celui de Cosa. D'autre part, son roi Osinius, et le chef commun Massicus[1], sont parmi les Étrusques de Virgile les seuls à porter des noms de consonance italique, et non grecque. Virgile songeait donc peut-être au Clusium de l'intérieur, moins hellénisé que les ports tyrrhéniens. En tout cas son souci de respecter une certaine vraisemblance chronologique est visible. Il a fait intervenir surtout les cités littorales, et d'une manière générale les plus anciennement illustres. Ce choix n'est pas inconciliable avec la version qu'il a d'abord adoptée sur la date de l'immigration étrusque, du moment qu'il néglige la légende des fondations attribuées toutes au seul Tarchon[2]. C'est pour des raisons chronologiques, apparemment, qu'il a exclu de sa liste la ville qui avait été la première raison d'être de Tarchon, le berceau légendaire des Tarquins. Il a pu éviter aussi de faire intervenir en faveur d'Énée les cités étrusques dont les luttes avec Rome étaient trop célèbres : c'est le cas de Tarquinies comme de Véies. Son Tarchon, chef de tous les Étrusques, n'a d'attaches précises en nul endroit. Énée le trouve près de Caeré, et Virgile le fait aller avec ses cavaliers « Tyrrheni ad littora regis[3] ». L'allusion est trop vague pour en conclure que Tarchon est chez lui sur ce rivage, plus qu'ailleurs.

[1] Sur ces noms, cf. *infra*, p. 134. Servius confond Osinius et Massicus, qu'il vaut mieux distinguer. Il explique le nom de Massicus par la montagne de Campanie, au cru célèbre, ce qui est absurde.

[2] Cette légende n'avait d'ailleurs pu s'établir sans de sérieuses difficultés : elle obligeait soit à prêter à Tarchon une longévité miraculeuse, soit à placer au même moment des fondations qui étaient, même aux yeux des Anciens, espacées dans le temps.

[3] *Én.*, VIII, 555.

§ 4. Le rôle de Caeré et la légende de Mézence

Au contraire la place que Virgile accorde à Caeré est de premier ordre. Nous touchons là au point où l'on peut le mieux saisir ce que Virgile a retenu des légendes courantes et ce qu'il y a ajouté. Caeré était dans la tradition latine la seule ville étrusque formellement intéressée à l'action de l'Énéide, encore que tardivement. Mézence était le roi des Étrusques, mais plus souvent le roi des Caerites. C'est donc un peu contre Caeré que se fondait la puissance romaine; et cette fable, comme nous l'avons vu, cachait une assez solide réalité historique; lorque le Latium fut au pouvoir des Étrusques, vers le VIe siècle av. J.-C., Caeré était placée pour exercer plus directement que toute autre ville l'influence ou la domination de sa race. Elle était sans doute la plus puissante aussi, et par ses relations maritimes (elle disposait de deux ports[1]), et par l'éclat de sa vieille civilisation. Quelle que soit la vérité sur la colonisation pélasgique, les légendes d'une Agylla préétrusque, attestées de toutes parts, prouvent l'antiquité de Caeré et son importance aux yeux des Grecs qui travaillèrent à son histoire. Son importance aux yeux des Latins a été un peu éclipsée par le développement de la légende des Tarquins, attachée à Tarquinies. Mais elle dut aussi leur apparaître grande, et de leurs souvenirs naquit sans doute la légende de Mézence.

Par le nom, en effet, aussi bien que par ses traits les plus particuliers, Mézence paraît être une figure modelée en Italie et, plutôt qu'en Étrurie, dans le pays latin ou volsque. Si elle est inventée de toutes pièces, ce fut sans doute pour expliquer certains rites et l'ori-

[1] Virgile a illustré ce port de Pyrgi où paraît s'embarquer, avec Énée, toute l'armée étrusque. Il est possible que cette vieille ville, qui avait d'anciens sanctuaires, ait conservé des légendes d'un passage d'Énée: les traces du Troyen ont été trouvées surtout dans les cités du littoral tyrrhénien: cf. Wörner, in *Roschers Lexicon*. s. v. *Aineias*, col. 175: « In den genannten Küstenplätze Etruriens war vielleicht die Aineiassage früher bekannt geworden als in Latium. »

gine même du culte de Jupiter-Indigès. Mézence est avant tout le tyran impie qui a prétendu exiger des Latins pour lui-même la dîme du vin qu'ils devaient à leur dieu. Virgile a tiré parti de cet épisode pour donner une signification précise à ce mépris des dieux dont il charge son personnage, *contemptor divum*. Mais, qu'il l'ait ou non voulu, ce n'est pas le trait de sa tyrannie que l'Énéide a le plus popularisé : son Mézence est surtout l'affreux bourreau des Caerites, l'homme qui liait les morts aux vivants pour leur communiquer leur horrible pourriture. Ce sont là les crimes qui l'ont fait chasser de Caeré et qui justifient la poursuite de tous les Étrusques.

Or ces atrocités ne découlent pas naturellement du caractère légendaire de Mézence, même connu comme impie. Nul n'en parle en dehors de Virgile; et Servius se donne beaucoup de mal pour les expliquer dans le récit de l'Énéide. C'est peut-être que ces souillures, avant d'être imputées par Virgile à Mézence, furent d'abord celles de tout Caeré.

Elles ne paraissent pas être de pure invention, puisque Servius invoque à leur propos un passage de l'Hortensius de Cicéron[1] : il y aurait été question des supplices infligés à leurs prisonniers par les Étrusques, au temps où il pratiquaient la piraterie, liant les captifs aux cadavres de ceux qu'ils avaient tués. Les mêmes horreurs sont décrites avec plus de précision par Valère-Maxime[2]. Leur authenticité reste incontrôlable, et l'on peut croire que la vérité était plus modeste; peut-être même est-il possible de remonter jusqu'aux premiers éléments de la légende : Hérodote, qui signale la ferveur des Caerites envers Delphes, rappelle aussi un événement où ils jouèrent

[1] Servius, *ad. Aen.*, VIII, 479-485 : « Hi diu piraticam exercuerunt, ut etiam Cicero in Hortensio docet, cum captivos novis poenis adfligerent, occisorum eos religantes cadaveribus, quod Vergilius dat Mezentio, sciens lectum esse de gente Tyrrhenorum. » Ce texte prouve que pour les Anciens la légende originelle de Mézence ne comportait pas ces cruautés. C'est une adjonction de Virgile. Cf. page suivante, n. 2.

[2] Val. Max., IX, 10.

un rôle bien pénible. En 534, alliés aux Carthaginois, ils avaient chassé les Phocéens de leur colonie d'Alalia en Corse. Ils avaient ramené leurs prisonniers à Caeré, et là, les avaient lapidés jusqu'à la mort. Une terrible épidémie s'était alors déclarée dans la ville, atteignant quiconque passait près des cadavres. Elle n'avait pu être arrêtée qu'après les expiations commandées par Delphes[1]. Avec des différences on reconnaît là les principaux traits des cruautés attribuées à Mézence. Virgile a-t il lui-même utilisé le récit d'Hérodote, ou s'est-il seulement servi d'une légende qui en dérivait[2]? Quoi qu'il en soit, nous pouvons tenir pour probable que le Mézence de l'Énéide est une sorte de bouc-émissaire chargé d'expier les iniquités de Caeré.

Il avait plusieurs raisons d'en alléger Caeré; d'abord, une fois admis que les Étrusques secouraient Énée, c'était la ville la plus propice à une concentration de leur flotte et de leur camp, et à la rencontre de leur chef avec le Troyen. C'était là d'ailleurs que s'était nouée l'alliance contée par Lycophron. D'autre part, si Caeré s'était jadis ainsi souillée aux yeux des Grecs, sa réputation chez les Romains était depuis longtemps excellente.

D. Anziani a autrefois émis, pour expliquer les particularités du droit de cité incomplet connu sous le nom de droit des « tables de Caeré », l'hypothèse qu'à une époque ancienne Caeré, plutôt que Tarquinies, aurait agi sur Rome, l'aurait peuplée de ses artisans et lui aurait envoyé deux de ses rois, les Tarquins[3]. On sait qu'une tombe, où

[1] Hérodote, I, 167.

[2] Dans une note du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires*, 1927, p. 211-212, dont nous venons de prendre connaissance, M. Carcopino publie le texte du passage de l'*Hortensius* qu'il a retrouvé parmi les fragments. Cicéron, en racontant les horreurs dont nous avons parlé plus haut, indique qu'il en emprunte le récit à Aristote. Il s'agit donc, M. Carcopino l'établit, d'une tradition grecque, qu'on peut soupçonner d'être *a priori* hostile aux Étrusques. Il reste que l'incident conté par Hérodote a pu contribuer à l'établissement de cette tradition; et pour nous il offre l'intérêt d'être situé, comme les cruautés de Mézence, à *Caeré*.

[3] Anziani, *Tabulae Caeritum*, in *Mél. Éc. Rome*, 1911, p. 435-454.

revient plusieurs fois la forme tantôt étrusque et tantôt latine de ce nom, a été trouvée dans la nécropole de Cervetri; que d'ailleurs, d'après la tradition romaine, c'est à Caeré que se réfugia la famille du roi chassé. Peut-être le lien est-il un peu illusoire entre les Tarquins et Tarquinies; de toute façon c'est d'ancêtres grecs, corinthiens, et non étrusques que cette famille se réclamait; et leur légende paraît constituée avant que celle de Tarchon se soit imposée en Étrurie[1]. Tarchon fut d'abord, à ce qu'il semble, éponyme de Tarquinies. La ressemblance des noms fit ensuite qu'on l'admit pour l'ancêtre lointain des Tarquins. Et nous verrons que Virgile s'est servi de cela au moment opportun. Mais, dans la tradition romaine, Tarquinies apparaît presque toujours, ainsi que Véies, comme l'ennemie de Rome, et c'est peut-être une des raisons, parmi d'autres, pour laquelle elles ne figurent ni l'une ni l'autre dans l'Énéide. Au contraire, la fidélité de Caeré n'avait été rompue que par des brouilles passagères avec Rome; et s'il y a chez Tite-Live des traces d'une tradition défavorable à la ville, les preuves d'amitié et d'alliance l'emportent de beaucoup. Rome n'avait pu oublier l'hospitalité que sa voisine étrusque avait prêtée au moment de l'invasion gauloise à ses prêtres, ses Vestales, ses « sacra »[2]. Déjà pourvue d'une réputation particulière de piété dans le monde grec pour sa dévotion à Apollon, Caeré s'acquit une renommée semblable auprès des Romains. Il faut voir là la principale raison qui poussa Virgile à se défaire ici de la légende des Caerites alliés de Turnus. Il en a gardé l'épisode essentiel à l'action, le rôle de Mézence dans les combats contre Énée; mais en associant le meilleur de Caeré à la fondation de la puissance romaine il a récompensé de vieux et fidèles services. Il a même comme effacé la souillure laissée à cette cité par d'anciennes mœurs de piraterie en accablant Mézence de leurs horreurs.

[1] Cf. Bayet, *Orig. de l'Arcad. romain*, in *Mél. Éc. Rome*, 1920, p. 76.
[2] Juste après la longue et cruelle guerre de Rome contre les Étrusques de Véies: cf. Liv., VII, 20.

Enfin la vraisemblance lui a permis d'illustrer par sa poésie les paysages même de Caeré, comme ailleurs ceux du Latium[1].

§ 5. La remise du commandement a Énée

Virgile ne pouvait cependant prendre à ce point le contre-pied de la légende commune et associer toute l'Étrurie à l'œuvre d'Énée sans quelques précautions : il fallait que ce secours, d'ailleurs si utile à Énée, restât secondaire, ne diminuât pas la grandeur presque miraculeuse de l'événement. Une lutte d'Énée, seul avec sa petite troupe de Troyens et d'Arcadiens, contre tous les peuples Rutules, eût ôté de la vraisemblance et de l'intérêt au récit épique; à cet égard les Étrusques sont bien utiles pour rétablir une sorte d'équilibre entre les deux camps : raison secondaire que Virgile n'a pu négliger.

Mais le danger était que la race tyrrhénienne eût la part trop belle dans l'alliance, ayant déjà pour elle, à coup sûr, le nombre et la solidité de ses attaches au sol. Aussi n'est-ce pas à proprement parler une alliance que Virgile a supposée, mais une subordination volontaire des Étrusques à Énée. Telle est la fiction qui lève la difficulté; nous allons voir combien, même en ce domaine qui paraît celui de la pure fantaisie, le poète a tenu compte des vraisemblances légendaires.

Au début du livre X, Énée et Tarchon semblent conclure une sorte de traité.

Haud fit mora; Tarchon
Jungit opes, fœdusque ferit[2].

Mais ce traité n'est pas un *fœdus aequum*, car Énée n'est pas seulement un allié, mais le chef étranger voulu par les destins pour conduire les Étrusques contre Mézence. Sans lui leur armée serait impuissante; ainsi l'a révélé l'haruspice. Or soyons persuadés que

[1] Par exemple le bois sacré de Silvain, où Vénus apporte le bouclier à Énée; la rivière du Minio; le rivage de Pyrgi.

[2] *Én.*, X, 153-154. Énée a d'ailleurs adressé d'abord à Tarchon des prières, *preces*.

cette fiction n'a pas pour seule fin de conserver dans le camp troyen l'unité de commandement, et par suite dans l'épopée l'unité d'intérêt et d'action. Virgile a trop bien choisi les détails.

Quelle est cette force fatale qui retient les Étrusques jusqu'à l'arrivée du chef étranger, et qui s'efface en effet aussitôt Énée venu? :

> ...tum libera fati
> Classem conscendit jussis gens Lydia divum,
> Externo commissa duci[1] »

Un simple procédé de poète épique, ressort nécessaire de l'action tel que l'oracle reçu par Latinus dans la grotte de Faunus, et qui lui prescrit de réserver sa fille Lavinia à un gendre étranger? Ou, comme aussi bien dans cet oracle de Faunus, une « prédestination », une préfiguration des événements qui s'accompliront dans l'histoire? Il est permis du moins d'y voir une allusion à ces arrêts de la fatalité qui ont tant impressionné les Étrusques. Si nous connaissions mieux l'histoire de leur haruspicine et de leurs prophéties nous aurions peut-être l'explication de la fiction du livre VIII de l'Énéide. Déjà nous croyons savoir que leur calcul des siècles s'achevait par une catastrophe où devait sombrer leur existence nationale; et il est possible qu'ils aient cru la voir s'accomplir au moment des guerres civiles, après les dévastations de Sylla et d'Octave. Certains traits, chez les historiens romains, révèlent une même résignation de ce peuple à un pouvoir étranger : ainsi, chez Tite-Live, l'épisode du vieil haruspice de Véies, qu'une force irrésistible amène à découvrir aux Romains ennemis la condition mise par les dieux à leur triomphe. Arrêté par les soldats romains il déplore sa révélation; mais il la confirme, et libère ainsi les assiégeants du « fatum[2] ». L'haruspicine étrusque semble avoir travaillé souvent et comme

[1] *Én.*, X, 154, 156.

[2] Liv., V, 15 : « ... Sic igitur libris fatalibus, sic disciplina Etrusca traditum esse. » Le récit à moitié légendaire de la guerre de Véies mériterait d'ailleurs d'être étudié au point de vue des influences religieuses exercées sur Rome par l'Étrurie, et Véies en particulier.



malgré elle à la grandeur de la puissance romaine. Virgile devait le savoir mieux que nous.

Mais c'est surtout dans la remise des insignes royaux que son imagination s'est appuyée sur l'histoire, ou du moins sur la tradition romaine. La couronne royale, et de même les autres insignes de la royauté, la robe brochée d'or, la chaise d'ivoire et le sceptre, passaient en effet à bon droit pour avoir été introduits à Rome de l'Étrurie, ainsi que la pompe du triomphe. Mais les historiens hésitaient sur la date et les circonstances de leur adoption. Ils admettaient d'ordinaire leur apparition successive dans la cité et leurs origines diverses, véienne, volsinienne, etc. Chez Denys d'Halicarnasse seulement nous trouvons un récit qui explique tout du même coup : Tarquin l'Ancien, ayant vaincu les Étrusques, notamment ceux de Caeré et de Véies, reçoit solennellement, à Rome, leur soumission. Leurs envoyés la lui apportent symboliquement en lui remettant tous les insignes dont usaient leurs rois.

« τὰ σύμβολα τῆς ἡγεμονίας, οἷς ἐκόσμουν αὐτοὶ τοὺς σφετέρους βασιλεῖς, κομίζοντες στεφανόν τε χρύσεον καὶ θρόνον ἐλεφάντινον καὶ σκῆπτρον ἀετὸν ἔχον ἐπὶ τῆν κεφαλῆς χιτῶνά τε πορφυροῦν χρυσόσημον καὶ περιβολαῖον πορφυροῦν ποικίλον, etc.[1]. »

Ce récit a déjà tous les caractères de la légende ; ce que d'autres dispersaient dans le temps, il le rassemble en une seule cérémonie symbolique. Aussi Virgile s'en est-il emparé. Comment ne pas le reconnaître, discrètement transposé, mais transparent, sous les vers où Évandre conte à Énée la démarche faite auprès de lui par Tarchon?

Ipse oratores ad me regnique coronam
Cum sceptro misit mandatque insignia Tarchon,
Succedam castris, Tyrrhenaque regna capessam[2].

[1] Den. Hal., III, 59-61. L'historien présente ce récit comme une version opposée à celles qui admettaient une introduction successive, et à celle aussi qui prêtait déjà ces insignes à Romulus.

[2] *Én.*, VIII, 505-507.

Les personnages sont changés; encore reste-t-il peut-être quelque chose de Tarquin dans ce Tarchon qui résume en lui toute la royauté étrusque. Mais surtout son sens est entièrement conservé; Virgile transpose à l'époque légendaire, et sous forme de soumission volontaire, l'histoire du lent assujettissement de l'Étrurie. Il semble même avoir voulu garder le symbole mieux encore en situant cet événement sur les lieux où s'élèvera Rome. Et c'est pourquoi c'est Évandre qui reçoit les insignes, et qui passe à Énée la responsabilité de ce pouvoir. En intéressant Évandre à l'entreprise d'Énée, Virgile avait déjà incorporé à la Rome qui allait naître bien des éléments, archéologiques ou religieux, d'origine « arcadienne » ou grecque. En y associant les Étrusques et leur chef Tarchon, il met au berceau de Rome des institutions, des usages et des insignes qu'une histoire plus longue, moins pacifique, parfois pénible, y avait introduits. Il accorde leur place dans son épopée nationale aux souvenirs légendaires des deux rois étrusques de Rome; l'Étrusque Tarchon est si l'on veut un reflet de Tarquin l'Ancien; l'Étrusque Mézence, contempteur des dieux, tyran cruel, peut être un rappel discret des excès de Tarquin le Superbe[1].

§ 6. Le portrait du peuple étrusque; l'archéologie

Virgile ne se contente pas d'arranger harmonieusement des légendes et de refaire poétiquement le passé de Rome. Il cherche à restituer l'âme et les mœurs des peuples qu'il fait intervenir. On sait ce qu'il y a d'exactitude archéologique et de vraisemblance psychologique dans la peinture des armées de Turnus, Rutules, Falisques ou Volsques. La « couleur locale », qui n'est jamais celle que nous pouvons exiger d'écrivains modernes, frappe moins qu'ailleurs dans la description des Étrusques. M. A. Bellessort n'y voit que « deux traits à noter pour leur vérité archéologique[2] »; le portrait du Ligure

[1] Autant qu'il représente la *démesure* du tyran étrusque.
[2] *Op. cit.*, p. 209-210.

Cynirus, coiffé de plumes de cygne, parce qu'il est fils de Cycnus et que peut-être les Ligures ont adoré le cygne ; et celui d'Asilas de Pise, modèle du devin étrusque. Il y ajoute la peinture des Étrusques dissolus, énervés de volupté, telle qu'elle ressort des reproches que leur adresse Tarchon au milieu d'une bataille où ils reculent en désordre[1]. Trait sans doute anachronique si l'on veut restituer le caractère des générations de Tyrrhéniens conquérants, qui ne durent pas manquer d'énergie. Mais Virgile cherche le trait le plus général et le plus vrai ; et d'ailleurs ses Étrusques font plus d'une prouesse dans leurs combats autour de la ville des « Laurentes ».

Il y a cependant parmi eux peu de chefs, peu de guerriers qui aient quelque relief. Il est probable que Virgile a inventé de toutes pièces les noms de ceux qui commandent les détachements envoyés par les diverses cités, car on ne voit pas où il aurait pu les prendre.

Chose tout à fait remarquable, ces noms n'appartiennent pas à l'onomastique étrusque, que Tarchon représente seul, sous une forme d'ailleurs hellénisée. Leur consonance est purement grecque qu'il s'agisse d'Asilas, venu de Pise, d'Abas ou d'Astyr[2]. Ce sont pourtant bien des Étrusques, et non des Grecs, que Virgile a voulu peindre, ainsi que nous le verrons à certains détails précis. Ces chefs jouent d'ailleurs un rôle médiocre. Asilas seul revient dans les livres suivants[3], Abas ne se signale que par sa mort[4]. Déjà un grammairien ancien s'étonnait de ces noms obscurs[5]. Virgile n'a entendu faire qu'un catalogue, et la raison d'être de ces noms est de donner une unité aux différents contingents de guerriers. Les noms sont grecs,

[1] *Én.*, XI, 732-740. C'est, ainsi que l'observe M. Bellessort, le portrait des Étrusques dissolus des derniers siècles.

[2] La preuve est donnée au moins pour Abas par ce fait curieux que le même nom a d'abord désigné, au livre I, v. 121, un Troyen, et au livre III, v. 286, un Grec.

[3] *Én.*, XI, 620 : « Troes agunt : princeps turmas inducit Asilas. »

[4] *Ibid.*, X, 427-428 : « Primus Abantem | oppositum interimit, pugnae nodumque moramque. »

[5] Cf. Macrob., V, 15 ; et Heyne, *Énéide*, X, 163, note.

mais les hommes étrusques : ainsi Asilas, modèle du devin étrusque, interprète des hommes et des dieux, instruit dans toutes les disciplines religieuses, l'examen des entrailles, l'observation des astres, la connaissance des cris des oiseaux et des présages de la foudre[1]. Nous allons voir un exemple beaucoup plus curieux de ce mélange de vérité archéologique et de fantaisie onomastique.

Au livre XI, tandis que Camille sème l'épouvante et la mort dans les rangs des « Phrygiens », un *Tyrrhénien* cherche à lui résister. C'est du moins sous ce nom que la guerrière l'invective. Il s'appelle Ornytus; couvert d'armes inconnues, ce chasseur s'avance sur un cheval Iapyge; ses larges épaules sont couvertes de la peau d'un taureau; sa tête est casquée de la gueule béante d'un loup, aux mâchoires armées de dents blanches.

Caput ingens oris hiatus
Et malae texere lupi cum dentibus albis[2]

Sa main tient la lance de chasse, le *sparus*. Et c'est bien là en effet le costume d'un chasseur, pareil au gibier qu'il poursuit. Notons que cela même est un trait historique : les Étrusques avaient eu la passion de la chasse. Ils étaient aussi, cela va sans dire, des cavaliers fougueux. Virgile n'ignorait pas ces particularités de leurs mœurs, et ce n'est pas en vain qu'il nomme sans cesse à travers les derniers livres les *equites Tyrrheni*, qui forment le gros de la cavalerie d'Énée. Mais Ornytus a des traits plus singuliers. Son costume farouche rappelle celui d'Aventinus. Or, c'est parce qu'Aventinus est fils d'Hercule qu'il porte sur son bouclier l'image de l'hydre aux cent têtes, trophée de son père, et sur sa tête la dépouille d'un lion :

Tegumen torquens immane leonis
Terribili inpexum saeta, cum dentibus albis
Indutus capiti[3].

[1] *Én.*, X, 175-178; cf. Bellessort, *op. cit.*, p. 209.
[2] *Ibid.*, XI, 676-682.
[3] *Ibid.*, VII, 666-669.

Le chasseur Ornytus ressemble lui aussi à un dieu. Il est impossible de ne pas évoquer, en lisant de près les vers que nous avons cités, une image fréquente dans l'iconographie étrusque. Sur des fresques de Corneto et sur des bas-reliefs d'albâtre figure un démon dont la tête est serrée entre les mâchoires béantes d'un loup. Il n'y a plus de doute sérieux sur le sens de cette représentation longtemps discutée. Les Étrusques imaginaient leur dieu infernal, leur Hadès, comme aussi bien d'autres peuples antiques, sous la forme d'un loup ou mieux d'un homme coiffé d'une tête de loup[1]. L'image de l'Hadès de Corneto, assis près de Perséphone, avec la tête sombre du loup, aux yeux et aux dents éclatants, est dans un rapport saisissant avec la description de Virgile. Il est probable que le poète avait surpris une figure semblable sur quelque monument. Il reste à savoir s'il l'a bien comprise, s'il a volontairement travesti Ornytus en démon, pour le rendre plus effrayant — et les Étrusques savaient, dans les batailles, user de ces épouvantails[2] — ou s'il n'a vu dans l'image qu'un trait pittoresque bien à sa place dans l'équipement d'un chasseur. Il y a là en tout cas un très curieux exemple d'utilisation d'un monument figuré.

Le seul nom bien étrusque est peut-être, avec celui de Tarchon, celui du guerrier Aruns, qui triomphera de Camille et paiera d'ailleurs de sa mort cette effusion d'un sang consacré à Diane. Son rôle est un peu étrange; car il n'apparaît qu'au livre XI et représente seul, dans l'armée étrusque, le pays du Soracte. Virgile a rangé tous les Falisques aux côtés de Turnus, se fondant sans doute sur des dif-

[1] Cf. à ce sujet Anziani, in *Mél. Éc. Rome*, 1910, avec la fig. 5 (Hadès de la Tomba dell' Orco, à Corneto) qu'on trouvera aussi dans Weege, *Etrusk. Malerei*, et Piganiol, *Recherches sur les jeux romains*, article sur Consus, p. 9-10.

[2] En certaines batailles les Romains virent s'avancer des prêtres étrusques brandissant des serpents; cf. en général l'expression de Lycophron à propos de Tyrrhénos-Tarchon : αἴθωνες λύκοι (v. 1248). Peut-être une simple image, peut être aussi un témoignage de l'extension à l'Étrurie de certaines légendes « arcadiennes »: cf. là-dessus J. Bayet, *art. cit.*

férences ethniques bien connues des Anciens; Aruns est prêtre du dieu mystérieux du Soracte, Apollo Soranus. Il l'invoque avec une belle ferveur au moment d'attaquer Camille :

Summe deum, sancti custos Soractis Apollo.

il rappelle les pieux et dangereux exercices qu'on célèbre en son honneur, en marchant sur des feux de pins ardents : cérémonie religieuse protégée spécialement par Rome, une des curiosités des environs de la capitale, que Virgile a voulu évoquer. Mais, comme on ne peut admettre qu'il ait rangé Aruns parmi les Étrusques par simple négligence, il faut croire qu'il a obéi à un motif qui nous échappe. Y avait-il, au temps de Virgile, des Arruntii dont la famille se vantait d'exercer le sacerdoce bizarre et privilégié[1]? La numismatique n'en dit rien[2]. N'y a-t-il au fond de l'épisode qu'un désir de faire intervenir dans l'épopée un culte de vieille renommée et qui profitait sans doute sous Auguste du même rajeunissement que l'Apollon romain[3]? Du moins Virgile a réussi à illustrer un paysage de plus de la région romaine, un de ceux qui étaient bien familiers à la ville.

Il y a dans les coutumes religieuses un rite dont l'importance est toute particulière : celui de la sépulture. Virgile a eu l'occasion de nous le décrire chez les Étrusques : c'est dans le livre XI le récit de la trêve accordée aux Latins, et dont les deux partis profitent pour

[1] *Én.* XI, v. 759-788. Aruns est un nom bien étrusque : le fils de Porsenna le portait; Virgile ne dit point qu'Aruns soit Étrusque; mais il est nécessaire qu'il le soit, puisqu'il appartient à l'armée d'Énée, et n'est cependant ni Troyen ni Arcadien.

[2] Cf. les monnaies des Arruntii sous la République, dans Babelon, *Monn. de la Républ. rom.*, t. I.

[3] Ce fait est bien connu. Il y aurait lieu de noter dans ce sens que, d'une part, Virgile conserve des expressions rituelles dans le culte du Soracte (*sancti... pater*); d'autre part élève Apollo Soranus au rang d'un dieu suprême, tout puissant, ce qui répond au rôle d'Apollon en général dans l'Énéide. L'intention de Virgile paraît probable (*summe deum... omnipotens*). Cf., sur la question Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 562.



s'occuper de leurs morts. Il est inutile de rappeler combien Virgile a soigné ailleurs les descriptions des rites funèbres. C'est un des points où ses connaissances d'archéologue et son désir d'exactitude sont le plus apparents[1]. Nous avons le droit de regarder de près les vers où il décrit la crémation des cadavres troyens et étrusques; il nous y engage à cet endroit même par le soin qu'il prend de distinguer dans le camp rutule le rite de la crémation et celui de l'enterrement. Il est évident qu'il a cherché la vérité, même la nuance archéologique[2]. Or, Énée et Tarchon, égaux en dignité religieuse, président ensemble à la cérémonie : *more patrum*, nous dit Virgile, sans faire de différences entre la coutume troyenne et la coutume étrusque. Ils entassent les corps en un énorme bûcher dont la fumée obscurcit le ciel; puis, autour de ce feu tournent tour à tour et par trois fois les guerriers à pied et les cavaliers. Ils accompagnent leurs cris de deuil du son éclatant des trompettes :

Ter circum accensos, cincta fulgentibus armis,
Decurrere rogos, ter moestum funeris ignem
Lustravere in equis, ululatusque ore dedere...
... It coelo clamorque virum *clangorque tubarum*.

Il y a là la description, par le procédé cher à Virgile de la transposition, d'un rite précis : celui de la *decursio funebris*, réservé aux funérailles d'apparat des guerriers et des chefs. Or, nous avons quelques raisons de supposer que ce rite religieux et militaire est venu de l'Étrurie, qui a enseigné à Rome la plupart de ses « pompes », notamment celles du cirque et du triomphe. Des monuments étrusques assez anciens, notamment une situle gravée vers 500, présentent le spectacle de défilés militaires de caractère apparemment funéraire[3].

[1] Par exemple la plus grande partie du livre V, réservée aux jeux funèbres en l'honneur d'Anchise. Qu'on songe en particulier à la description préfigurée du *ludus Trojae* (V, 546-604).

[2] *Én.*, XI, 203-212; la vérification est d'ailleurs impossible, Virgile ne précisant pas quelle est l'étendue de chaque rite dans le camp de Turnus. Mais l'intention d'être exact est sûre.

[3] Cf. Mac Iver, *The Etruscans*, p. 20, pl. I.

D'autre part, la *tuba* passait dans l'antiquité, sans exception, pour une invention étrusque. Et Virgile le sait bien, puisqu'il a tiré parti de ce détail dans un passage du livre VIII : lorsque Évandre achève de parler à Énée — et il parle précisément des Étrusques — un éclair terrible jaillit du ciel pur : signal convenu par lequel Vénus annonce à son fils que la guerre s'allume et lui promet le bouclier de Vulcain. Or, Virgile compare ce fracas du tonnerre miraculeux au bruit des trompettes étrusques :

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor[1].

Ce défilé funèbre, où les cavaliers, qui sont surtout des Étrusques, ont une grande part, et qu'accompagne le son des trompettes étrusques, semble donc avoir été évoqué à dessein par Virgile pour rappeler l'origine de ces cérémonies. Mais sa science, dira-t-on, se montre en défaut quand il s'agit du mode de sépulture étrusque; il suffisait que les deux rites, crémation et inhumation, eussent été pratiqués dans l'histoire : Virgile a retenu celui des deux qui était, de son temps, presque le seul en usage. C'est moins ignorance que choix.

∴

On arriverait sans doute à découvrir dans les derniers livres de l'Énéide d'autres détails où soit aussi probable l'intention de Virgile. Ce que nous en avons pu montrer suggère quelques réflexions : Virgile a certaines connaissances assez précises sur les Étrusques. Mais il ne s'en sert pas pour un vain étalage de couleur locale. Le parti qu'il en tire est généralement subordonné à un dessein plus haut que celui de l'exactitude archéologique. Il transpose, c'est-à-dire qu'il enveloppe dans son récit légendaire certains traits empruntés à une réalité plus récente, parfois actuelle. L'état antique de l'Étrurie l'intéresse moins que les souvenirs étrusques encore vivants dans Rome. Comme Tite-Live, il vise avant tout à glorifier la puissance romaine.

[1] *Én.*, VIII, 526.

Mais, outre les différences nécessaires du poète à l'historien, il y a chez Virgile, à l'égard des Étrusques, un interêt beaucoup plus vif, des connaissances archéologiques plus sûres que chez Tite-Live. Il y avait certes autour de lui des historiens ou des savants, comme Verrius Flaccus, qui savaient quelque chose de l'Étrurie ou des Étrusques. L'œuvre d'érudition composée par l'empereur Claude a sûrement eu des précédents. Mais une recherche trop savante ne devait être ni dans le goût ni dans le dessein de Virgile; ne lui demandons pas trop. Au début de son élégant petit livre sur les Étrusques, M. Mac Iver se plaint de l'indifférence et de l'ignorance des écrivains latins de la période augustéenne à l'égard d'un peuple qui avait tant compté dans l'histoire de l'Italie, et tant agi sur Rome. Le désir de glorifier la grandeur romaine les aurait rendus injustes envers lui. Les Etrusques n'apparaissent qu'à l'arrière-plan de l'histoire de Tite-Live. « Quant à Virgile, il est admis qu'il écrit un roman, et son Mézence de Caeré est une pure invention[1]. » A regarder de près l'Énéide ce jugement est bien injuste. Il faudrait bien plutôt louer chez Virgile l'intérêt qu'il porte aux Étrusques, la place qu'il leur accorde dans son époque, si méritoires si on le compare aux autres historiens de la grandeur romaine.

Si maintenant nous cherchons à résumer nos observations, nous arrivons à peu près à ceci :

1° Virgile adopte une chronologie étrusque un peu particulière, qui donne à ses Tyrrhéniens de solides attaches au sol italien.

2° En même temps il s'attache à respecter les vraisemblances historiques et légendaires; il choisit parmi les cités étrusques celles qui semblent le plus anciennes, c'est-à-dire surtout celles du littoral. Il

[1] D. Randall-Mac Iver, *The Etruscans*, p. 6 : « Nor are the Latin writers of the Augustan period, even Livy and Vergil, to be trusted. They lived centuries later than the great days of Etruria, so that they had no real sources of information; and it was the policy of their time to glorify the Romans at the expense of all others. *Vergil is admittedly writing a romance, his Mezentius of Caere is an invention;* Livy is interested only in telling the story of Roman achievement to which the Etruscans are a mere background. »

leur donne pour chef Tarchon, en débarrassant cette figure légendaire de toutes ses attaches dans l'espace et dans le temps.

3° Il accorde à Caeré, comme la tradition, un rôle prépondérant, mais inverse de celui qu'elle joue d'ordinaire. Gardant le personnage légendaire de Mézence, le chargeant de nouveaux crimes, il le sépare de son peuple, fait de lui, auprès de Turnus, un bouc émissaire des impiétés des Étrusques. Au contraire il fait à Caeré l'honneur, mérité par des siècles de relations d'hospitalité avec Rome, de contribuer à l'entreprise d'Énée.

4° Il crée une fiction qui a pour résultat de subordonner l'armée de Tarchon à celle d'Énée, et trouve par là le moyen de transposer l'histoire, et de la Rome étrusque, et de l'assujettissement de l'Étrurie à Rome.

5° Enfin sa peinture des Étrusques, de leurs chefs, de leur mœurs, vise à une vérité générale et relative. Il ignore ou rejette, par instinct de poète, l'onomastique propre des Étrusques. Mais il introduit dans son récit des épisodes où la « couleur locale » relève discrètement la vérité archéologique — ou du moins ce que Virgile croyait tel.

Dans l'ensemble, si « l'effort de création poétique » est là moindre qu'ailleurs, son effet moins frappant, l'habileté à combiner les légendes, à les fondre et à les charger de sens y est pour le moins égale. Nous venons de voir de quelle manière Virgile avait renouvelé là sa matière. Il nous reste à poser un problème : ces efforts, qui sont manifestes et convergents, cachent-ils un dessein général? Entrait-il dans ses vues, dans son plan de l'Énéide, que les Étrusques eussent à l'entreprise une part plus belle et plus directe que ne la leur faisait la légende, surtout la légende latine? C'est poser une fois de plus le problème des raisons de Virgile et peut-être des raisons d'Auguste : matière délicate où la démonstration est rarement possible. Nous devrons nous contenter d'esquisser une conjecture.

Heinze[1] a indiqué les raisons « techniques » auxquelles le poète

[1] Heinze, *Vergils epische Technik*, p. 177 (Erweiterung des Stoffes).

dut obéir : la raison essentielle fut le désir d'élargir la matière ; de là découla le rôle nouveau de Mézence. Il faut tenir compte de cela en effet, comme nous l'avons dit. Mais nous avons vu aussi que ces raisons étaient insuffisantes à expliquer la position si originale prise par Virgile à l'égard de la légende. Aussi bien, dans toute l'Énéide, les raisons techniques sont strictement subordonnées à celles du poète national. C'est de ce côté qu'il nous faut chercher.

Le désir de Virgile était de transposer dans son œuvre toute l'histoire romaine, et par suite qu'elle contînt le plus possible de ce qui devait être Rome. Ainsi s'explique le procédé de transposition dont il use constamment. Toutes les légendes « arcadiennes » de l'histoire romaine sont contenues symboliquement dans l'épisode d'Évandre au VIIIe livre. Elles sont déposées dans le berceau de Rome. Après la fondation d'Énée rien d'essentiel ne viendra interrompre le cours de la puissance romaine, jusqu'à l'apothéose d'Auguste. Il faut que ce cours soit régulier et pur, que la Rome d'Auguste soit presque tout entière dans la fondation que l'Énéide laisse entrevoir, comme Auguste est presque tout entier dans son ancêtre troyen. Or, il y avait dans la tradition un épisode impossible à oublier, qui avait traversé le développement de Rome, interrompu la lignée de ses rois : le règne des rois Étrusques, les Tarquins. Tout en renversant les rôles et en admettant moins le règne des Étrusques sur Rome que celui de Rome étrusque sur l'Étrurie, les historiens latins ne pouvaient se dissimuler que pendant assez longtemps la puissance étrusque les avait dominés. Il me paraît probable que Virgile a voulu d'abord transposer cette vérité historique entrevue ; son Tarchon n'est point rigoureusement un portrait de Tarquin, mais le choix de son nom devait évoquer la Rome étrusque : et nous avons reconnu, en effet, dans l'épisode des insignes royaux un récit dont Denys d'Halicarnasse fait honneur à Tarquin l'Ancien. Après bien des guerres, pendant lesquelles Caeré était restée fidèle, l'Étrurie s'était soumise à Rome : voilà le sens symbolique de cette soumission spontanée des Étrusques à Énée, voulue par le destin. Enfin des coutumes, des usages étaient passés

des Etrusques aux Romains : Virgile les a rappelés chaque fois qu'il en a trouvé l'occasion. Ces hautes raisons ne justifiaient-elles pas l'originalité de sa version?

Il en eut sans doute d'autres : l'exégèse virgilienne la plus récente s'accorde à expliquer l'étendue de l'épisode de Didon et certains de ses détails, par exemple la description de Carthage en construction, par un désir général d'apaisement des vieilles rancunes entre races, partagé par Auguste et par Virgile, et plus précisément par la pensée de la Carthage qu'une colonie romaine faisait alors renaître autour de Byrsa[1]. Cette coïncidence paraît claire, sans qu'on ait besoin de la renforcer par des hypothèses aventureuses[2]. Quant à la peinture du Latium dans la seconde partie du poème, M. Carcopino y a montré l'actualité vivante en mille endroits. Faut-il chercher de même, dans la pensée d'Auguste ou dans l'état de l'Étrurie dont Virgile avait le spectacle, de quoi expliquer le rôle des Étrusques dans l'Énéide? Les preuves nous manquent. Ce qui est sûr, c'est que les guerres civiles avaient achevé la ruine de la puissance étrusque et son assujettissement à Rome. C'est qu'après Sylla, Octave avait eu sa responsabilité dans les dévastations. Il est au moins vraisemblable qu'il ait compris l'Étrurie dans son plan général de restauration et d'apaisement. Ce n'est pas Mécène qui la lui eût fait oublier, Mécène fier de ses ancêtres, rois étrusques. Qui sait s'il n'a pas conseillé au poète ce renversement de la légende, tout en faveur de l'Étrurie. Ce ne sont, il est vrai, que des présomptions, et bien vagues. Mais nous constatons au début de

[1] Cette explication s'est trouvée être la conclusion commune des recherches menées indépendamment par MM. Carcopino et Dessau; toutes les études parues depuis la thèse de M. Carcopino (1918) la confirment; cf., en dernier lieu, Carcopino, *Autour des Gracques*, p. 284, n. 1.

[2] Cf. Gastinel, *Carthage et l'Énéide*, in *Rev. arch.*, 1926; l'auteur, se fondant sur la découverte de l'autel « troyen » à Carthage, suppose qu'un original de cet autel, à Rome, a suggéré à Virgile tout le plan de son épopée. Cette hypothèse ôtée, il reste dans cette étude des réflexions sur l'esprit de conciliation d'Auguste et de Virgile à l'égard des vaincus du monde romain, dont nous pourrions faire ici l'application.

l'Empire, d'une part un certain mouvement d'érudition tourné vers l'Étrurie, dont Claude est le meilleur représentant : érudition bien incomplète peut-être, mais qui prouve un certain intérêt dans le public romain ; d'autre part, une sorte de relèvement de la confédération étrusque, évidemment encouragé par Rome. La confédération des douze, ou des quinze peuples d'Étrurie, paraît se renouer alors, sous une forme d'ailleurs toute pacifique et religieuse. Les dates nous échappent, mais la plupart des desseins politiques accomplis au cours du Ier siècle de l'Empire avaient eu au moins leur germe dans la pensée d'Auguste.

C'est vers cette époque, en tout cas, que dut être sculpté à Caeré ce monument des cités étrusques, dont le Musée du Latran conserve l'unique fragment[1]. Certes entre ce monument et l'Énéide il ne peut y avoir aucun rapport direct, puisque les trois figures qui ont survécu, et qui représentent soit le quart, soit le cinquième de l'ensemble perdu, sont précisément celles de cités absentes du catalogue de l'Énéide : Vetulonia, Vulci et Tarquinies. Mais la date approximative du bas-relief, sa provenance, enfin le fait qu'il semble avoir jadis représenté toute la confédération, sont des indices qu'il y avait alors, peut-être principalement à Caeré, certain renouveau des souvenirs étrusques. Virgile, dans l'Énéide, a dû l'entrevoir ou l'encourager.

J. Gagé.

[1] Cf. Braun, in *Annali dell' Instituto*, 1842, p. 37 et suiv., et pl.; Helbig, *Führer*. Tarquinies est figurée par un prêtre qui doit être Tarchon ; à remarquer la ressemblance de son attitude avec celle d'Énée sur des œuvres contemporaines. (Ainsi dans l'Énéide, Tarchon est comme une seconde épreuve, plus falote, d'Énée) : Vulci par une déesse (Vénus ?), Vetulonia par un marin (Neptune ?). On a supposé sans raison décisive que ces bas-reliefs décoraient à Caeré la base d'une statue de Claude.

LA

TRAHISON DU MOINE GILLES DU MOUSTIER

(17 AOUT 1417)

Rentré de France en Angleterre, le 16 novembre 1415, après une campagne de trois mois, dont la victoire d'Azincourt ne compensait point l'échec réel, Henry V consacra tous ses efforts à préparer une nouvelle invasion sur les terres qu'il revendiquait. Dès le 1er août 1417, il se trouva en mesure de débarquer à Touques, à la tête d'une puissante armée. Son objectif immédiat était la prise de Caen qui devait mettre en ses mains, à bref délai, la Basse-Normandie. Le siège fut conduit avec une rapidité étonnante. Investie le 14 août, la ville succomba en moins de trois semaines, bien que les assiégés eussent fait preuve d'une résistance héroïque : lors de l'assaut général, le 4 septembre, deux mille bourgeois tombèrent, les armes à la main, et Henry V, victorieux, chevaucha dans des rues où « dévalait le sang ».

La soudaineté de ce désastre provoqua, en France, autant de stupeur que d'effroi, car la place de Caen était réputée imprenable. Il ne courut, du reste, d'autre explication que celle de la supériorité écrasante de l'ennemi. C'est à peine si l'on trouve, chez quelques-uns de nos chroniqueurs, l'écho de vagues bruits de trahison[1]. Quant aux

[1] Pierre Cochon (*Chronique normande*, p. 278) écrit qu'Henry V « fit siège devant (Caen) et, par malvese garde ou traison, prist la ville d'assaut ». D'après Perceval de Cagny (*Chroniques*, p. 110), « le chastel se tint mauvaisement », et Jouvenel des Ursins (*Chronique, collection Michaud,* t. II, p. 533) dénonce le seigneur de Montenay, capitaine de Caen,

annalistes anglais, évidemment mieux informés, ils ont, de parti pris, passé sous silence, dans la narration du siège, l'épisode qui fait l'objet de cette étude, le jugeant, à bon droit, susceptible d'amoindrir le mérite de la victoire royale[1]. Seul, parmi eux, Walsingham a raconté la démarche nocturne d'un moine de Saint-Étienne, auprès du duc de Clarence, pour le presser de prendre d'assaut l'abbaye qu'allait détruire sa garnison[2]. Son récit, fort incomplet, mais exact, n'a guère été pris au sérieux. L'érudit normand, L. Puiseux, qui l'utilisa en 1858[3], l'atténue et ne dissimule pas qu'il n'y attache que fort peu de créance. Après lui, si l'on en trouve quelque trace chez nos historiens, c'est sous la forme d'une accusation en bloc contre tous les religieux de Saint-Étienne pour leur « servile empressement à accueillir l'envahisseur[4] ».

En réalité, il y eut trahison véritable, mais individuelle. Dix ans après son crime, le moine coupable sollicita son pardon en Cour de Rome et les Archives du Vatican conservent encore la supplique qu'il fit présenter au pape et la bulle que lui concéda Martin V. Il vaut la

« qui devait avoir en sa compagnie quatre cens combatans, et pour tel nombre fut il payé et contenté lequel n'en avait pas deux cens ». Au reste, d'une façon générale, tous nos chroniqueurs, y compris le religieux de Saint-Denys, se montrent fréquemment mal renseignés sur tout ce qui concerne la campagne anglaise.

[1] Plus que tout autre, l'auteur des *Henrici quinti, regis Angliae gesta* qui, en sa qualité de chapelain du roi, assista au siège de Caen, semble bien devoir être accusé de réticence.

[2] Thomas Walsingham, *Ypodigma Neustriae*, p. 418 et suiv., *Historia anglicana*, p. 322 et suiv. Le texte de sa narration est identique dans les deux ouvrages.

[3] L. Puiseux, *Siège et prise de Caen par les Anglais en 1417*, p. 35. R. Newhall, tout en reprochant à Puiseux un patriotisme exagéré, rend hommage à son savoir (*The conquest of Normandy, 1416-1424*, New Haven, 1924, p. 341).

[4] Vallet de Viriville, *Mémoires sur les Institutions de Charles VII*, dans *Bibl. de l'École des chartes*, t. XXXIII (1872), p. 89. E. Lavisse (*Histoire de France*, t. IV, p. 374) explique la facile occupation de Saint-Étienne par le fait qu'Henry V avait donné des ordres pour faire « respecter en particulier les gens d'Église et leurs biens ».

peine, nous semble-t-il, de faire connaître ces curieuses pièces qui, d'ailleurs, se rattachent d'assez près à l'histoire générale.

L'abbaye bénédictine de Saint-Étienne, fondée en 1066 par Guillaume le Conquérant, comptait, au début du xve siècle, parmi les plus florissantes du royaume[1]. Construite tout proche mais hors des remparts de Caen que dominaient les tours de sa basilique, ceinte elle-même de hautes murailles, elle constituait une véritable forteresse et comme un bastion avancé de la ville, pourvue, en outre, d'artillerie et tenant garnison à ses frais.

Dans les premiers jours de juin 1417, les villes et places fortes normandes reçurent de Paris, où l'on connaissait les projets d'Henry V, l'ordre de prendre toutes mesures nécessaires « pour résister à l'entreprinses des angles[2] ». A Saint-Étienne, dès cette date, on se prépara donc à la résistance, et avec d'autant plus d'empressement que le souvenir n'était pas encore éteint des ruines causées par l'occupation anglaise de 1346[3]. Tout autorise à croire que le ravitaillement et les travaux essentiels étaient achevés quand, deux mois plus tard, fut annoncée l'approche de l'ennemi. Mais, alors, sous la menace d'un assaut imminent, un certain nombre de religieux, pris de panique, s'enfuirent[4]. Leur départ représenta, sans doute, pour la défense, plutôt un gain qu'une perte. Sous les ordres d'un capitaine, outre la garnison ordinaire, se tenaient prêts à combattre des gens d'armes, exceptionnellement recrutés, et d'assez nombreux contingents fournis par les vassaux : on peut évaluer ces forces à 200 ou 300 hommes.

[1] Cf. Hippeau, *L'abbaye de Saint-Étienne de Caen, 1066-1790.*

[2] Newhall, *op. cit.*, p. 46. Le même auteur (pp. 41-50) fournit de très nombreuses références sur les avertissements donnés et les précautions imposées par le pouvoir central. C'est donc bien à tort que Puiseux et d'autres historiens parlent de l'effet de surprise du débarquement de Touques.

[3] Cf. Hippeau, *op. cit.*, pp. 108-110.

[4] Le 22 août 1417, Henry V, par lettres patentes, autorisa huit moines de Saint-Étienne à rentrer dans leur abbaye (Puiseux, *op. cit.*, p. 82).

Un moine se trouva qui eut le courage de prendre place dans leurs rangs, Gilles du Moustier, le héros de cette histoire. Son nom décèle une origine normande[1]. Fils, sans doute, de quelque artisan ou laboureur et choisi par les religieux pour sa piété, son intelligence précoce, lui-même nous apprend « qu'élevé dès sa jeunesse à Saint-Étienne », il y a reçu les ordres sacrés. Toute sa vie tient entre les murs du magnifique monastère auquel il a voué un amour sans bornes, fait d'admiration et de reconnaissance. Pour le défendre, de quoi ne sera-t-il pas capable?

Nous sommes au 14 août. La ville de Caen est entourée d'un cercle de feu. Il a fallu, pour priver l'ennemi d'une base dangereuse, sacrifier les faubourgs; un immense incendie les dévore. La foule se presse sur les remparts, bien moins préoccupée, toutefois, de ce spectacle terrifiant que de l'avant-garde anglaise qui vient de paraître. Avec les 1.000 hommes dont il dispose, le duc de Clarence, frère d'Henry V, n'a pas la folle prétention de tenter l'assaut contre une ville fortifiée. Son dessein est de l'investir, de lui couper toute communication avec le dehors : ses cavaliers courant la campagne, Caen ne se ravitaillera plus et aucun chevalier du voisinage ne viendra grossir le nombre des assiégés. Il doit aussi, en vue du siège futur,

[1] Le nom de du Moustier, « célèbre au pays de Caux dans les XIII[e] et XIV[e] siècles » (Cochet, *Notice sur d'anciennes sépultures trouvées à Leure*, dans *Antiquaires de Normandie*, t. XXIV, p. 10), était aussi très commun dans la région de Caen, au début du XV[e] siècle. On trouve, le 7 septembre 1417, un Pierre du Moustier, moine de Saint-Étienne de Fontenay (Lechaudé d'Anisy, *Grands rôles de l'échiquier de Normandie*, p. 276); puis un Guillaume du Moustier, le 12 août 1421, et un Guillebert du Moustier, le 2 mars 1422, tous deux occupant des charges publiques (Bréquigny, *Rôles normands et français*, dans *Antiquaires de Normandie*, t. XXIII, n. 1302, 1317). Nous connaissons encore un Jean du Moustier, recteur de l'Université de Caen en 1471 (*Rég. suppl.*, 666 (anc. 659), fol. 181). Le moine Gilles n'avait, sans doute, aucun lien de parenté avec Gilbert de Moustiers, seigneur de la Fayette, qui, à cette heure même, apportait à la ville de Caen le secours de son épée et de son expérience (Puiseux, *op. cit.*, p. 36).

sauver les faubourgs et y prendre pied. Ses hommes s'emploient donc immédiatement à éteindre l'incendie et ne tardent pas à parvenir jusqu'au faubourg l'Abbé ; celui-ci s'étend sous les murailles de Saint-Étienne, dont la garnison aussitôt les bombarde.

Au milieu des combattants, Gilles du Moustier se distingue par son exaltation. Sa présence parmi eux viole, à vrai dire, les règles canoniques qui interdisent aux clercs de verser ou de contribuer à faire verser le sang. Certes, mais nécessité fait loi. Repousser les impies qui menacent son monastère, n'est-ce point servir la cause de Dieu? N'écoutant que son zèle, le voici qui manœuvre une « baliste », comme un homme de métier. Lui-même « l'a hissée sur les murailles ». Il la charge des flèches énormes alors en usage et, si extraordinaire que cela nous semble, ses coups, paraît-il, portent; à en croire ses compagnons, « plusieurs ennemis ont été frappés à mort ». Lui, modestement, conserve des doutes sur la réalité de ses exploits et ce n'est que par délicatesse de conscience qu'il en demandera à Martin V une absolution conditionnelle.

Trois jours durant, les escarmouches continuent sans que se démente son intrépidité. Mais, le 17, un nouveau péril, tout à fait imprévu, vient mettre un terme à sa fièvre belliqueuse La pression anglaise, en s'accentuant, a permis au capitaine de mesurer ses forces. Si l'avant-garde est peu dangereuse, il se rend compte de l'impossibilité d'offrir une résistance prolongée lorsque l'artillerie d'Henry V entrera en action. Ses hommes d'armes, consultés, l'approuvent et, unanimement, pour éviter à la ville la terrible menace que lui ferait courir Saint-Étienne si jamais l'ennemi l'occupait, ils opinent qu'il faut, tout de suite, détruire la basilique et incendier l'abbaye. La mort dans l'âme, les bourgeois de Caen se résignent. On convient « qu'à un signal, la nuit suivante, le peuple sera convoqué à son de trompe » ; tous accourront, munis de pioches, de torches, afin que, très vite et sans laisser au duc de Clarence le temps d'intervenir, la destruction soit consommée.

Le moine Gilles ne tarde pas à connaître l'arrêt de mort porté contre son abbaye. Ce qui se passe sous ses yeux suffirait d'ailleurs à l'en instruire. Bientôt, la basilique est transformée en chantier : on y transporte toute la poudre disponible, « des tailleurs de pierre, mandés de la ville à dessein, creusent des chambres de mines dans les piliers et dans les soubassements des tours ». Quant au monastère, il est pillé avec frénésie. Les religieux ont bien abrité dans le château leurs plus précieux trésors, mais il reste tant de belles et bonnes choses qui excitent la convoitise des soudards et des vilains! Gilles et ses frères, impuissants, voient tout saccager, « la bibliothèque, les vases sacrés, les ornements ecclésiastiques, les meubles, le vestiaire des moines et, cela va sans dire, jusqu'aux provisions de bouche ». Chacun se hâte, car la nuit approche; dans quelques heures, ce qui n'aura pas été pris périra par le feu.

Personne, cependant, n'a pris garde au sombre désespoir de Gilles; personne, non plus, ne se doute du projet qu'il médite. Les nécessités qu'on invoque : l'intérêt général, le salut de la ville, il ne les comprend pas. Le sacrifice de l'abbaye lui apparaît comme une monstrueuse exigence de l'égoïsme des bourgeois. Serait-elle donc moins digne de vivre, moins sacrée, avec son insigne basilique, que la ville de Caen? Grâce à Dieu, il est capable, à lui seul, de la sauver en la livrant, au risque de son honneur, à ces mêmes anglais qu'hier il combattait et qui, peut-être, la pilleront aussi, mais, du moins, épargneront ses murs.

Sortir de Saint-Étienne et gagner les lignes anglaises présenterait, pour tout autre que notre moine, des difficultés insurmontables. Gilles n'ignore rien de son monastère, qui possède, sur la campagne ou les faubourgs, une issue secrète, aménagée, jadis, par un abbé prévoyant[1]. A la faveur des ténèbres, il s'engage dans le souterrain;

[1] Walsingham, dont le récit commence aux préparatifs de démolition de l'abbaye, nous dépeint le moine se rendant au quartier de Clarence « manibus reptans et genibus, et per hostes, per ignes, per arma, per

suivant ses prévisions, des soldats anglais l'arrêtent sitôt sorti et, sur sa demande, le conduisent au duc de Clarence. Gilles se jette à ses genoux, expose le danger couru par l'abbaye qui, « d'ici une heure ou deux sera vraisemblablement détruite de fond en comble » et il implore avec larmes une intervention immédiate[1]. Clarence, devinant tout le parti à tirer d'un pareil auxiliaire, proteste de sa bonne volonté. « Il ne désire que sauver l'abbaye, bien mieux, la combler de toutes ses faveurs. » Encore doit-il s'en rendre maître! « Quel est l'état de la forteresse? existe-t-il un point par où l'on puisse pénétrer sans risques? » Gilles « répond affirmativement, puis indique la voie secrète dont il a lui-même usé ».

On reconstitue, sans peine, la scène qui suit. En toute hâte, une troupe est rassemblée à laquelle le traître sert de guide. Lorsque les Anglais débouchent dans l'intérieur du monastère, leur inexplicable irruption paralyse toute résistance. Terrifiés, se croyant victimes de quelque sortilège, hommes d'armes et vassaux se rendent; ceux qui le peuvent s'enfuient à Caen. Saint-Étienne est pris sans que l'ennemi ait perdu un seul homme[2].

gladios », mais ne fait aucune allusion au souterrain. On ne saurait cependant entendre dans un autre sens l'expression de « lieu secret » qu'emploie Gilles. Du reste, l'usage des souterrains était alors assez fréquent en Normandie. A Bayeux, par exemple, il en existait plusieurs, construits en pierre de taille, et qui reliaient le château à la ville et aux alentours (R. Postel, *Siège et capitulation de Bayeux, 1417*, p. 24 et 25). A Sées, un souterrain unissait la demeure des chanoines réguliers à une de leurs propriétés sise en pleine campagne.

[1] « C'est à vous, noble duc, lui fait dire Walsingham, qu'il appartient de sauver notre saint asile, à vous qui descendez de la race des rois qui l'ont fondé, qui l'ont édifié, qui l'ont enrichi de leurs dons. Prenez-moi comme guide, je vous introduirai et vous rendrai maître de notre abbaye. » Cette dernière phrase dut sembler à Puiseux trop accablante pour le moine de Saint-Étienne, car il l'a supprimée dans sa traduction.

[2] « A la nouvelle apportée par le moine, le duc se leva brusquement, ordonna à ses gens de prendre des échelles, escalada le mur par un côté faible et pénétra dans l'enceinte de l'abbaye. » Ces lignes de Walsingham nous expliquent qu'il ait précédemment supprimé le souterrain : il lui fallait, pour ses compatriotes, la gloire d'une escalade et d'un assaut.

Le lendemain, 18 août, Henry V, arrivant avec le gros de l'armée, fait de l'abbaye son quartier général[1]. « Il se réjouit fort, écrit Walsingham, car, sur les tours, il peut, à loisir, observer tous les gestes des assiégés et faire hisser des canons pour bombarder la ville. » Le monarque n'oublie pas de combler d'éloges les vainqueurs de la nuit et, sans doute, n'épargne-t-il point à Gilles du Moustier la honte d'un compliment. En tous cas, il cherche encore à l'utiliser, « lui demande s'il est possible, à son avis, de prendre Caen d'assaut ». Gilles « répond par l'affirmative, car il souhaite que les misérables qui ont voulu la ruine du monastère reçoivent un châtiment digne de leur forfait ». Ses confidences au roi se bornent, d'ailleurs, à cet encouragement bien superflu. Il se défend avec insistance, dans sa supplique, d'avoir « fourni des armes, participé personnellement à l'attaque, ou fait connaître quelque endroit par où il fût possible de pénétrer[2] ». Son rôle n'est pourtant pas fini; il lui reste à assouvir la haine implacable qu'il a conçue contre les instigateurs de l'incendie et de la destruction de Saint-Étienne. Vengeance odieuse et sans excuse! Le 4 septembre, lorsque Caen succombe, il « les nomme » aux Anglais, demandant justice. Le 5 septembre, Henry V fait décapiter plusieurs notables, « pour leur opiniâtre rébellion[3] » et nous ne doutons point que, parmi ces malheureux, il n'y eût des victimes de Gilles du Moustier.

A dix ans d'intervalle, il implora du pape « dispense d'irrégula-

[1] Nous avons adopté la chronologie de Puiseux; elle correspond aux indications fournies par Gilles du Moustier, car l'erreur du copiste est évidente qui lui fait dire que la prise de Caen advint huit jours — au lieu de dix-huit — après celle de Saint-Étienne.

[2] Cette dénégation formelle qui se trouve dans la supplique est pourtant contredite par la bulle où on lit que les Anglais « informés par Gilles de la façon dont on pouvait entrer dans la cité la prirent d'assaut en quelques jours ». Mais, pour nous, le texte de la supplique fait foi; l'abréviateur qui l'eut sous les yeux pour rédiger la bulle a commis une méprise.

[3] Puiseux, *op. cit.*, p. 55.

rité, absolution d'excommunication, abolition de toute tâche d'inhabileté et d'infamie ». Avait-il, à la longue, compris sa faute? Nullement, car il évite, dans sa supplique, toute formule de regret. Par contre, ses délits, bien que le secret continue de les recouvrir, entraînent certaines conséquences canoniques qui ne peuvent plus le laisser indifférent. Il ne dit point à quelle occasion se sont éveillées ses craintes. Peut-être postulait-il un bénéfice et la condition pour en jouir en paix, il le savait bien, était que fût préalablement régularisée sa situation. D'où son recours à Rome. Martin V, indulgent, enjoignit à l'évêque de Bayeux, par bulle datée du 11 février 1427, d'ouvrir une enquête, puis, si les résultats en étaient favorables, d'absoudre le suppliant, mais à la condition expresse qu'il le pût faire, sous sa responsabilité, sans danger de scandale.

Nous ne savons pas si Gilles fut absous par l'évêque, ni davantage quels furent ses rapports avec les autorités anglaises, pendant les années d'occupation. Aucune des pièces que délivra, par milliers, la chancellerie d'Henry V ne le concerne, ce qu'expliquerait, à la rigueur, le souci, et chez les Anglais et de sa part, d'éviter des commentaires dangereux et de tenir sa trahison secrète. Lui-même, au reste, était assez désintéressé pour ne point vouloir, personnellement, de récompense. Mais, on ne voit pas, non plus, que l'abbaye de Saint-Étienne ait été, par considération pour lui, l'objet de faveurs particulières. Elle n'obtint jamais que les privilèges fussent également concédés aux autres monastères de Normandie[1], dont elle partagea le sort lorsqu'en 1424 ceux-ci furent dépouillés de toutes leurs possessions sur le territoire anglais[2]. Elle eut même à supporter les pires

[1] Elle obtint des lettres de rémission le 12 septembre 1417 (Lechaudé d'Anisy, *op. cit.*, p. 220) puis restitution de son temporel, le 6 décembre de la même année (Id., p. 283) et du droit de justice, le 23 décembre 1423 (Id., p. 306).

[2] Hippeau (*op. cit.*, p. 130) a prétendu prouver contre Lechaudé d'Anisy que l'abbaye de Saint-Étienne fut exceptée de cet acte de spoliation. Nous trouvons la certitude du contraire dans une supplique adressée à Cal-

épreuves en 1434, aussi bien, avouons-le, du fait des patriotes normands que de celui des vainqueurs, car, les nobles et les communes, en révolte, l'ayant occupée, puis pillée avec le concours de la populace de Caen, les Anglais, sitôt qu'ils l'eurent reprise, la livrèrent, à leur tour, au pillage et détruisirent une partie de ses murailles[1]. Gilles fut, sans doute, le témoin angoissé de tous ces excès. Vivait-il encore en 1450 et que pensait-il s'il assista au nouveau siège de Caen et à l'entrée triomphale de Charles VII dans sa bonne ville définitivement reconquise[2]? Mais, après tout, pour ce moine borné, que comptaient les révolutions politiques et les querelles des princes en regard du sort de sa chère abbaye! Grâce à lui, si mutilée qu'elle fût, elle survivait, c'était l'essentiel[3].

Notre récit serait incomplet si, avant de conclure, nous ne signalions les conséquences de la trahison de Gilles du Moustier. Il apparaît indéniable qu'elle compromit gravement la défense et hâta la chute de Caen. La ville, nous l'avons dit, passait pour imprenable. Henry V l'attaqua avec une armée, non pas de 50,000 hommes,

lixte III par les moines, le 15 mars 1456, et où ils exposent être privés depuis soixante ans de la rente de 3,000 livres tournois qu'ils percevaient jadis en Angleterre (*Reg. suppl.*, 488 (anc. 481), fol. 209).

[1] Sur la révolte de 1434, cf. A. Gasté, *Les insurrections populaires en Basse-Normandie*, p. 14 et suiv., et, sur les destructions commises par les Anglais, une lettre de Charles VI, en date du 29 mai 1435, publiée par Siméon Luce dans la *Chronique du Mont-Saint-Michel*, t. II, p. 251.

[2] Cf. V. Hunger, *Le siège et la prise de Caen par Charles VII en 1450*, et L. Puiseux, *Entrée triomphale de Charles VII à Caen en 1450*. Signalons que Saint-Étienne servit à Charles VII, leur propre expérience n'ayant point instruit les Anglais, qui négligèrent de la détruire.

[3] Saint-Étienne connut seize ans plus tard une nouvelle affaire de trahison. Le coupable, cette fois, était l'abbé sous lequel avait vécu, depuis 1428, Gilles du Moustier. Hugues de Juvigny, un vieillard de quatre-vingt ans, compromis sans doute dans la Ligue du Bien Public, se vit accusé à Rome, en 1467, « d'avoir remis en des mains étrangères de nombreux documents et lettres qui intéressaient tant le monastère lui-même que les états du très chrétien roi de France, Louis XI » (*Reg. vat.*, 527, fol. 97b).

comme on l'a prétendu[1], mais, tout au plus, de 13,500[2]. A l'abri de leurs remparts, les 7,000 défenseurs de la cité — garnison et milice bourgeoise réunies — eussent dû pouvoir opposer une longue résistance. En fait, ils succombèrent au bout de dix-huit jours. Comparons avec Rouen qui, en 1419, soutint, contre ces mêmes troupes anglaises, un siège de six mois et qui ne capitula que sous l'étreinte de la famine! Là, il est vrai, on avait, à temps, rasé tous les faubourgs, y compris un prieuré et cinq églises[3], si bien qu'Henry V obligé de tenir son artillerie, de faible portée d'ailleurs, au delà du terrain découvert, n'en tira qu'un fort mince avantage. A l'inverse, Caen fut très vite réduite parce que, du haut des tours de Saint-Étienne, les canons anglais la foudroyèrent presque à bout portant. Que Gilles ne livrât point son monastère qui, dans ce cas, eût été anéanti par l'incendie, la place, en l'absence de secours extérieurs, était quand même condamnée à tomber au pouvoir de l'ennemi, mais, du moins, aurait-elle prolongé la lutte. Un retard de quelques semaines, de quelques mois, permettant, peut-être, à la noblesse normande de s'organiser, de se lever en masse contre l'envahisseur immobilisé, aux approches de l'hiver, en plein pays ennemi, eût-il modifié le cours des tristes événements qui s'étendent sur plus de trente années de notre histoire? La responsabilité du moine Gilles du Moustier reste assez grave sans que l'on s'abandonne au vain jeu de pareilles hypothèses et il faudrait plutôt chercher des excuses à son crime puisqu'en fin de compte nous lui devons de pouvoir encore admirer ce chef-d'œuvre qu'est la basilique de Saint-Étienne de Caen.

J. Lesellier.

[1] L. Puiseux, *op. cit.*, p. 31.

[2] D'après l'auteur des *Gesta*, les forces anglaises montaient, lors du débarquement, à 1,500 navires et 16,400 combattants. Newhall (*op. cit.*) a pu établir, à l'aide des livres de comptes, le chiffre exact de 13,500 hommes.

[3] L. Puiseux, *Siège et prise de Rouen*, p. 58.

APPENDICE

I. — *Gilles du Moustier sollicite de Martin V l'absolution pour crimes d'homicide et de trahison. Concédé à Rome, 3 février 1427.*

Exponitur S. V. pro parte devoti oratoris vestri Egidii de Monasterio presbiteri monachi expresse professi monasterii Sancti Stephani de Cadomo, Ordinis Sancti Benedicti, Baiocensis diocesis, quod olim, postquam monasterium ipsum, quod muris et turribus ad modum fortalicii undique clausum et circumdatum existit, per nonnullos adversarios obsessum fuisset, idem Egidius ex certo proposito percutiendi, ac eosdem inimicos interficiendi si posset, quamdam balistam cum pluribus viris accipiens, muros dicti fortalicii ascendit, ac ex huiusmodi balista plures ictus traxit et, ut ab illis qui tunc temporis iuxta eundem Egidium existebant asseritur, nonnullos ex adversariis ex huiusmodi ictibus adeo graviter sauciavit, quod ipsi paulo post dies suos finiverunt : Postmodum vero, idem Egidius videns quod nonnulli armigeri et alii viri seculares ad custodiam dicti monasterii deputati, ac per abbatam et religiosos eiusdem monasterii stipendiati, monasterium ipsum, ac bona sua, libros, calices, et indumenta ecclesiastica, necnon vestimenta religiosorum, et utensilia eiusdem monasterii absque misericordia depredarentur, ac plures latomos pro destructione dicti monasterii venire fecissent, et monasterium ipsum totaliter destruere, ac turrem sive campanile eiusdem monasterii ad terram prostare (*sic*) pro viribus conarentur, et quod deinde paulo post, una nocte, in villa de Cadomo cum sono tube proclamatum fuisset, quod omnes in eadem villa tunc habitantes, pro huiusmodi monasterio destruendo et comburendo exirent, dictus Egidius cupiens maliciis predictorum obviare, huiusmodi monasterium, in quo ordinem ipsum expresse professus in iuventute sua nutritus fuerat, ab huiusmodi incendio preservare, eumdem monasterium per certum locum secretum exivit, et immediate ab inimicis captus et detentus extitit, quibus idem Egidius humiliter supplicavit, quatenus monasterium ipsum, quod infra unius vel duarum horarum spacium verisimiliter funditus destrui formidabatur, ac in tanto periculo constitutum a noxiis huiusmodi preservare dignarentur; tunc idem adversarii cupientes illud monasterium a premissis preservare, et in melius continuare, ab eodem Egidio de statu fortalicii, et an per aliquem locum sine resistentia in illo monasterio intrare possent, diligenter inquisiverunt. Qui quidem Egidius eidem dixit quod sic, et tandem locum per quem dictum monasterium intrarunt ostendit, et finaliter idem monasterium predictum ab huiusmodi demolicione facienda liberavit. Tandem, postquam monasterium ipsum ab eisdem inimicis sicut premittitur captum fuisset, iidem inimici ab eodem Egidio iterum petierunt, an dictam villam per insultum capere possent, idem Egidius,

cupiens quod illi, qui monasterium predictum, sicut premittitur, demoliri conati fuerant, pro excessibus et delictis aliquam penam condignam reportarent, similiter respondit quod sic, et tandem eadem villa per octo dies post vel eo circa per huiusmodi insultum ab eisdem inimicis captivata extitit, in qua quidem captione idem Egidius nullum actum bellicosum exercuit aut eis aliqua instrumenta bellicosa minime ministravit, nec eis aliquem locum per quem villam predictam intrarent ostendit, sed illos, qui dictum monasterium destruere voluerant, eisdem inimicis nominavit, licet in captione dicte ville plurium personarum mors subsecuta, ac inibi multa sanguinis effusio perpetrata fuerit, nichilominus tamen, premissis non obstantibus, dictus Egidius missas et alia divina officia, non tamen in contemptum clavium, palam et publice celebravit, prout sepissime celebrat. Cum autem, pater sancte, dictus Egidius de premissis minime scandalisatus fuerit, dignetur S. V. omnem inhabilitatis et infamie maculam sive notam per eumdem Egidium premissorum occasione contractam penitus abolendi, R. p. episcopo Baiocensi, aut eius in spiritualibus et temporalibus vicario committere et mandare, quatenus eumdem Egidium ab excommunicationis sententia, quam propter premissa incurrerit, absolvat in forma ecclesie consueta. Et nichilominus super irregularitate, quam premissorum occassione idem Egidius incurrit, ut in omnibus et singulis per eum susceptis ordinibus ministrare, necnon quecumque beneficia ecclesiastica, etiamsi prioratus, dignitates conventuales, personatus, administrationes vel officia curata et electiva, si sibi alias canonice conferantur, recipere libere et licite possit et valeat, dispenset, premissis ac constitutionibus etc. non obstantibus etc. — Fiat ut petitur, si sine scandalo. O. Datum Rome, apud Sanctos Apostolos, Tertio Idus Februarii, anno decimo.

(*Reg. suppl.*, 208 (anc. 201), fol. 46b.)

II. — *Martin V charge l'évêque de Bayeux d'absoudre Gilles du Moustier, après enquête sur son cas : Rome, 3 février 1427.*

Martinus etc. Venerabili fratri episcopo Baiocensi etc. Sedes Apostolica pia Mater. — Exhibita siquidem nobis nuper pro parte Egidii de Monasterio monachi Monasterii Sancti Stephani ville de Cadomo, o. s. b., tue diocesis, peticio continebat quod, cum olim dictum Monasterium, quod fortalicii ad instar clausum est, guerris tunc ibidem vigentibus, per nonnullos armigeros haberetur obsessum, idem Egidius, animo dictum Monasterium, in quo eciam tunc se voto professionis astrinxerat, protegendi et prefatos armigeros repellendi, muros ipsius Monasterii construerat, et eo pluries cum balista contra dictos armigeros sagitas dirigente, illorum aliqui tam ex Egidii predicti quam aliorum ibidem secum existencium ictibus factisque preterriti (*sic*) ad terram eciderunt, ipso Egidio an illorum aliquis ex huiusmodi suo tractu interfectus fuerit alias ignorante

et postquam, obsidione huiusmodi invalescente, armigeri et alii pro custodia dicti Monasterii stipendiati de suis que ad illius conservacionem sufficerent viribus diffidentes Monasterium ipsum libris, iocalibus et aliis bonis inibi existentibus spoliare conarentur, per eos lathomis et aliis artificibus pro demolicione campanilis et edificiorum dicti Monasterii tunc accersitis, ac populo dicte ville ad sonum tube convocato, credentesque per hoc forsan villam ipsam a tunc sibi ex huiusmodi obsidione imminentibus periculis erui, ad demolicionem huiusmodi ac dicti Monasterii combustionem se parassent, ipse Egidius, eiusdem Monasterii demolicioni quantum in eo fuerat obviare cupiens, illud per certum locum secretum exivit et tunc per aliquos qui de huiusmodi obsidione erant captus ipsis locum designavit eumdem per quem illi cum suis complicibus Monasterium predictum, quod ab huiusmodi demolicione preservatum fuit, ingressi, et ab eodem Egidio qualiter dictam villam intrare possent informacionem habentes, infra paucos dies villam per insultum receperunt eandem, quo plerique alias sine ipsius Egidii facto vel opere fuerunt interempti. Cum autem, sicut eadem peticio subiungebat, ipse Egidius, qui nullius saltim publice propter premissa infamie nota respersus est, postea pluries missas et alia divina officia eciam alta voce, non tamen in contemptum clavium, celebraverit desideretque in omnibus per eum susceptis ordinibus eciam deinceps ministrare, pro parte sua nobis fuit humiliter supplicatum ut super hiis sibi et statui suo oportune providere de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur, volentes ipsum Egidium, apud nos de religionis zelo vite ac morum honestate aliisque probitatis et virtutum meritis multipliciter commendatum, horum intuitu favore prosequi gracioso, huiusmodi supplicationibes inclinati fraternitati (tue) per apostolica scripta mandamus quatenus super premissis omnibus et singulis ac eorum circumstanciis universis auctoritate nostra te diligenter informes, et si per informacionem huiusmodi ita esse et id sine scandalo fieri posse reppereris, super quo tuam conscienciam oneramus, cum dicto Egidio super irregularitate quam premissorum occasione contraxit quodque ipse in omnibus predictis ordinibus ministrare necnon quecumque beneficia ecclesiastica cum cura vel sine cura dicti ordinis, eciam si dignitates, prioratus et conventuales administraciones vel officia fuerint, et ad illas, illos vel illa consueverint qui per electionem assumi, si sibi alias canonice conferantur vel assumatur ad illas, illos seu illa, recipere ac retinere libere et licite valeat, apostolica auctoritate dispenses ac aboleas omnem inabilitatis et infamie maculam sive notam per eum dicta occasione contractam, non obstantibus premissis ac constitutionibus apostolicis necnon statutis et consuetudinibus Monasterii et ordinis predictorum, iuramento confirmacione apostolica vel quavis alia firmitate roboratis ceterisque contrariis quibuscumque. Datum Rome apud Sanctos Apostolos, tercio idus februarii anno Decimo.

(*Reg. Lateran.*, 271, fol. 17b.)



QUELQUES

REPRÉSENTATIONS DU « PASSAGE DE LA MER ROUGE »

DANS L'ART CHRÉTIEN D'ORIENT ET D'OCCIDENT

L'iconographie des sarcophages chrétiens procède directement, pour la plupart des scènes de l'Ancien Testament, des peintures des catacombes. Les sujets qui convenaient aux murailles du cimetière sont évidemment ceux que doivent reprendre les sculpteurs du monument funéraire. Le symbolisme est le même; qu'on adopte la sage théorie que Le Blant exposa dans la préface de son « Étude sur les sarcophages d'Arles »[1], qu'on accepte ou non les compléments que Mgr Wilpert lui a apportés[2], on est obligé de constater l'identité des sujets, et aussi une ressemblance frappante dans la manière dont ils sont traités.

Plutôt qu'ils n'ont représenté des scènes, les peintres des catacombes les ont évoquées; le caractère symbolique même de la figure en faisait éliminer tout détail proprement pittoresque; un certain désir de mystère, bien explicable au temps des persécutions, réservait ainsi aux seuls initiés le sens de toute cette décoration, semblable au premier coup d'œil aux œuvres païennes de destination analogue[3]. Les chrétiens, pour leur part, connaissaient assez bien les quelques histoires, d'ailleurs plaisantes à l'imagination, qu'ils rencontraient

[1] Le Blant, *Étude sur les sarcophages antiques de la ville d'Arles*. Paris, 1878.

[2] Wilpert, *Le Pitture delle Catacombe romane*. Rome, 1903, p. 171 et suiv.

[3] A. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien en Occident*, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I. Paris, 1905, p. 10.

ici et là, pour retrouver Jonas dans cet homme couché sous une pergola, Daniel dans cet autre, priant entre deux lions.

En passant sur les sarcophages, les scènes de l'Ancien Testament ont gardé le même caractère de simplicité, de résumé. La liste complète des sujets représentés sur les sarcophages est d'ailleurs brève, et tous sont traités avec la même sobriété[1]. Que l'iconographie de scènes aussi simples soit stricte, on ne saurait s'en étonner; réduits au minimum, les programmes, sur le même sujet, ne peuvent que se ressembler, et les groupements possibles restent très peu nombreux : après quelques hésitations, les peintres des catacombes ont fixé la représentation du sacrifice d'Abraham[2]; elle ne varie guère sur les sarcophages[3], sur les miniatures byzantines[4]; elle se retrouvera dans le concours pour la porte de Bronze du baptistère de Florence. Si on réduit un sujet au minimum, il ne reste dans la composition que les lignes nécessaires, qu'il n'appartient à aucun temps, à aucun pays de modifier.

Je souligne par cette remarque la difficulté qu'il y a à tirer de l'étude iconographique de l'art chrétien, d'après les scènes les plus courantes et les plus simples, des renseignements sur son origine. Peut-être une scène plus compliquée donnera-t-elle de meilleurs résultats; c'est la raison de cette brève étude sur les représentations du « Passage de la mer Rouge ».

∴

Cette scène n'apparaît pas dans les catacombes[5]. Dès les premiers

[1] Cf. le catalogue de Wilpert, *op. cit.*

[2] Wilpert, *op. cit.*, pl. CXXIX (cimetière des saints Pierre et Marcellin).

[3] Par exemple Le Blant, *op. cit.*, pl. VIII.

[4] Voir celle du manuscrit de Cosmas Indicopleustès. — L. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Coma Indicopleustès*. Milan, 1908, pl. XIII.

[5] Elle figure pourtant sur une fresque de la nécropole d'El Bagaouât, dans la Grande Oasis. Cf. Wlad. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*. Saint-Pétersbourg, 1901, pl. II-III, n° 1.

temps du christianisme, pourtant, la sortie d'Égypte s'était chargée d'un double sens symbolique. D'une part, elle se trouvait assimilée à tous les autres épisodes de libération de l'Ancien et du Nouveau Testament : Jonas, Daniel, le paralytique; comme eux, elle montre le salut de qui se confie à Dieu. Nous en avons la preuve dans la « Commendatio animae » qui comporte, parmi ses invocations, celle-ci :

« Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis, regis Ægyptorum. »

Le psaume « In exitu Israël » figure dans un grand nombre d'anciennes liturgies funéraires[1].

D'autre part, et depuis saint Paul, le passage même de la mer Rouge était pris comme une préfiguration du baptême : « Omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari[2] ». L'importance de la symbolique du baptême dans l'art chrétien primitif a été souvent signalée; plusieurs scènes y trouvent leur explication. La plus fréquente est précisément un autre épisode de la vie de Moïse : le miracle de la source jaillie du rocher[3]. Peut-être, après avoir choisi et traité ce sujet plus facile à simplifier, d'une signification aussi plus transparente, les peintres des catacombes n'ont-ils pas cru nécessaire d'interpréter aussi l'autre épisode, plus ample, moins aisément réductible à quelques traits significatifs.

Dans l'état actuel des connaissances, ce sont les sarcophages qui nous apportent les premières représentations de ce sujet. Assez rarement traité en Italie, où quelques sarcophages de Rome[4] et un du

— C. M. Kaufmann, *Ein altchristlichen Pompey in der libyschen Wuste. Die Necropolis der « Grossen Oase »*. Mayence, 1902. Cette fresque — du début du IVe siècle — représente la « Sortie d'Égypte » et non le « Passage de la mer Rouge ». Elle intéresse donc peu notre étude iconographique.

[1] Le Blant, *op. cit.*, p. XXVI et suiv.

[2] *I Cor.*, X, 3.

[3] G. Wilpert, *op. cit.*, p. 237 et suiv.

[4] *a)* Musée du Latran, n° 111 : Garrucci, *Storia dell' arte Cristiana*. Prato, 1879, pl. CCCIX, n° 3. — J. Ficker, *Die Altchristlichen Bildwerke*

Campo Santo de Pise[1] sont les seuls publiés, connu par un remarquable exemplaire conservé à Spalato[2], il semble avoir été surtout apprécié en Gaule[3]. Par les publications de Le Blant, nous en connaissons au moins dix exemplaires : pour l'un, celui de Metz, quelques rares fragments subsistent seuls; les autres sont en plus ou moins bon état. Un seul a conservé ses faces latérales — celui du musée d'Aix[4]. Elles portent d'autres scènes de la vie de Moïse, ce qui confère à ce sarcophage une importance particulière.

Nous mettrons à part six sarcophages. Un modèle fut publié par Bottari[5] : la scène, d'après le dessin que nous supposerons exact, est réduite au minimum : elle n'occupe, sur la face antérieure du sarcophage, divisé selon l'usage en deux bandes horizontales, que la moitié droite de la bande supérieure. On y voit le Pharaon sur un quadrige, deux hommes se noyant, trois Hébreux en marche. C'est l'application à ce sujet de la méthode généralement suivie. Un autre cas

im *Christlichen Museum des Laterans*. Leipzig, 1890, p. 52. — O. Marucchi, *I monumenti del Museo cristiano Pio Lateranense*, tav. XVI, 2 et p. 31. — *b*) Grousset, *Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome*, n° 74 (Villa Doria Pamphili) et n° 98 (Collection du Campo Santo Teutonico). Une liste complète, avec étude comparée, de tous ces sarcophages et d'autres moins importants (21 en tout) figure dans : Erich Becker, *Protest gegen den Kaiser Kult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius*, — dans *Konstantin der Grosse und seine Zeit*. Fribourg, 1913, p. 169 et suiv.,

1 Lasinio, *Raccolta di sarcofagi del campo Santo di Pisa*, p. 128.

2 N° 279, cat. D. — Cf. *Bulletino di Archeologia e storia Dalmata*, t. XXV, p. 179, et t. XXVIII, p. 67, pl. XI et XII. — Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCIX, n° 4.

3 Le Blant, *Étude sur les sarcophages d'Arles*, p. 16, 50, 54, 56, 57, pl. VIII, XXXII et XXXIII. — *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 11, 109, 116, 139, 146, pl. XXX et XXXI. Cf. Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n°s 2, 3, 4; CCCIX, n°s 1 et 2.

4 Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, fig. 2, 3, 4. — C'est lui que décrivent : Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, 1877, p. 460, et Kraus, *Real Encyclopädie*. Fribourg, 1886.

5 Bottari, *Roma Sotterranea*. Rome, 1754, pl. XL. Il publie également, au complet, pl. CXCIV, le sarcophage dont Grousset n'a retrouvé qu'une partie à la villa Doria Pamphili. C'est la série B de Becker, *op. cit.*, p. 169.

se présente pour un sarcophage d'Arles[1]; c'est cette fois la partie droite de la bande inférieure qui est consacrée à notre sujet. Au point de vue iconographique, ces exemplaires simplifiés ne sont que des réductions des types plus complets qu'il importe d'étudier avec soin.

Le « Passage de la mer Rouge » est en effet, au IVe siècle, et dans l'art chrétien, la seule représentation qui occupe, en entier, la face antérieure de certains sarcophages[2]. Elle constitue une exception : au lieu d'un symbole, nous avons une vaste représentation pittoresque.

Si nous ne tenons pas compte des différences de détail, la scène se présente ainsi, de gauche à droite. D'une porte monumentale, placée dans le lointain, sortent des cavaliers et des fantassins en armes, précédés de leur chef, Pharaon, debout sur un bige : ce sont les Égyptiens partant, sûrs d'eux-mêmes, à la poursuite des Hébreux. Sous les chevaux sont couchés deux ou trois[3] personnages symboliques qui représentent, conformément aux traditions antiques, l'Égypte[4], femme appuyée sur une corbeille, la terre, et la mer Rouge, vieillard tenant un gouvernail.

Après cette scène, nous assistons à la catastrophe; c'est un pêle-mêle de chevaux et d'hommes affolés qui se débattent dans les flots; les principaux traits : deux chevaux affrontés, un homme appuyé sur une lance, un cheval, puis un homme tombant tête première se retrouvent, avec quelques variantes, sur tous les sarcophages. Garrucci a reconnu dans un personnage barbu qui tombe à bas de son char sur les sarcophages conservés à l'église Saint-Trophime à

[1] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 14 et pl. VIII. — Becker, *op. cit.*, n° 5.

[2] R. Grousset, *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*. Paris, 1885, p. 32, note 1.

[3] Deux à Aix, trois à Spalato. — Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n° 2; pl. CCCIX, n° 4.

[4] Cette même femme se retrouve sur un sarcophage païen de Naples, par exemple (Ruesch, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, n° 660). — S. Reinach, *R. R. G. R.*, t. III, p. 81. Pour le vieillard avec le gouvernail, Reinach, *op. cit.*, t. III, p. 297.



Arles, au Musée d'Arles et à Spalato[1], le Pharaon lui-même, victime des flots. L'artiste aurait bien voulu, par conséquent, représenter deux scènes distinctes. La suppression du défilé des Égyptiens, sur la représentation réduite d'un sarcophage d'Arles[2], confirme cette interprétation.

A droite, enfin, se trouve le groupe des Hébreux sauvés. Moïse, le visage imberbe, frappe les flots de sa baguette. C'est le geste avec lequel il avait ouvert les flots sur l'ordre de Dieu[3]. Pour les refermer sur les Égyptiens, au contraire, le texte de l'Exode nous le montre étendant la main[4]. Le moment représenté par le sculpteur étant certain, nous pouvons expliquer le choix du geste par le fait que Moïse, dans la scène habituelle de la source jaillissante, était représenté la baguette à la main, comme d'ordinaire les thaumaturges dans l'art chrétien primitif.

Devant lui marche un groupe d'Hébreux, représentés nu-tête. Parfois, l'un d'entre eux se retourne pour assister à la débâcle des ennemis; les autres marchent. On remarque un enfant qu'un homme tient par la main, un autre, souvent, porté sur les épaules. Un ou plusieurs Hébreux ont, autour du cou, leur manteau roulé, qui contient de la farine, pétrie et non fermentée, selon les instructions de Moïse[5].

La première marche, Marie, sœur d'Aaron, qui frappe sur un tambourin[6]. Elle suit la colonne de feu, représentée assez bizarrement

[1] Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCIX, n°s 1, 2 et 4.

[2] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, pl. VIII.

[3] *Exode*, XIV, verset 16 : « Tu autem, eleva virgam tuam, et extende manum super mare, et divide illud. »

[4] *Exode*, XIV, versets 26 et 27 : « Et extendit manum suam contra mare. » C'est, il est vrai, la même expression qui indique, au verset 21, l'exécution de l'ordre du verset 16 : « Cumque extendisset Moyses manum super mare. »

[5] *Exode*, XII, 34.

[6] *Exode*, XV, 20.

par une colonne à cannelures torses, au chapiteau composite, sur laquelle flambe un brasier[1].

Il s'agit donc bien d'un vaste tableau. Sans parallèle dans l'art chrétien du IVe siècle, il est au contraire aisément comparable à beaucoup de monuments païens de la même époque. On retrouve de semblables cavaliers sur les sarcophages qui représentent des batailles de Grecs et d'Amazones, ou, surtout, de Romains et de Barbares. La ruine de l'armée égyptienne rappelle même, non sans précision, la représentation de la bataille du pont Milvius, sur l'arc de Constantin[2] : la manière de traiter les eaux est très voisine, beaucoup de personnages se ressemblent. A la même date, de pareilles ressemblances ne sauraient étonner : la marche parallèle de l'art chrétien et de l'art païen, claire déjà aux temps des catacombes, éclate avec le triomphe de l'église à l'époque constantinienne. Tous les sarcophages représentant le « Passage de la mer Rouge », œuvres d'art romain ou gallo-romain du IVe siècle[3] se ressemblent d'une façon assez frappante pour qu'il soit nécessaire de croire à l'existence d'un modèle commun. Peut-être les rapprochements que nous avons faits permettent-ils de croire que c'est à Rome même que fut créé le premier exemplaire de la série[4].

[1] Cette représentation se retrouve jusque dans la fresque de Pietro di Cosimo, à la Chapelle Sixtine.

[2] Cf. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien*, *loc. cit.*, p. 64. — Mrs Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino*. Florence, 1923, p. 337, fig. 206. — Josef Leufkens, *Der Triumphbogen Konstantins*, dans *Konstantin der Grosse und seine Zeit*. Fribourg, 1913, pl. V, 3.

[3] Becker, *op. cit.*, p. 178.

[4] Ce n'est pas l'opinion de Becker, qui, se fondant sur la supériorité artistique de deux sarcophages d'Arles, croirait volontiers à une origine gauloise, ou plutôt à une origine commune, orientale, des sarcophages eux-mêmes. La ressemblance avec l'arc de Constantin du sarcophage du Latran, la haute valeur du sarcophage Doria Pamphili me semblent écarter cette opinion.

En disant que c'est de Rome que vient le type de sarcophage qui représente le « Passage de la mer Rouge », je n'entends pas signifier que le premier sarcophage de ce modèle a créé l'iconographie du sujet.

D'autres documents doivent entrer en ligne de compte; ce sont, par ordre de date, la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, puis les miniatures d'un certain nombre de manuscrits byzantins[1].

Lorsque Millin, au cours d'un de ses voyages[2], rencontra les sarcophages d'Arles dont nous avons parlé, il fut frappé de la ressemblance qui unissait leurs représentations du « Passage de la mer Rouge » à celles de deux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Martigny alla beaucoup plus loin[3], et parle d'une « frappante analogie », explicable seulement par une origine commune; Kondakof a semblé le suivre[4]; mais Le Blant, catégorique, se refuse à toute comparaison : « La conformité que l'auteur (Millin) signale entre les sarcophages qui figurent le « Passage de la mer Rouge » et deux miniatures de manuscrits appartenant à la Bibliothèque nationale n'a jamais existé que dans son esprit[5]. »

Je me crois pourtant autorisé à reprendre l'étude de cette ressemblance. Mgr Wilpert, étudiant la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, se sert indistinctement, au cours de sa discussion, des sarcophages et des miniatures. Peut-être, en serrant d'un peu près ces comparaisons, pourrai-je préciser l'histoire de cette représentation[6].

[1] Malgré quelques points de comparaison possible, le panneau vertical de la porte de Sainte-Sabine ne peut intéresser notre étude iconographique. Berthier, *Sainte-Sabine*. Rome, 1910, p. 213.

[2] Millin, *Voyage dans les départements du midi de la France*, t. II, p. 357.

[3] Martigny, *op. cit.*, p. 463.

[4] Kondakof, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. Paris, 1883, p. 70, note 1.

[5] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, p. 51.

[6] Wilpert, *Die Römischen Mosaïken und Malereien*. Fribourg, 1917, t. I, p. 454.



Fig. 1. — Le Passage de la mer Rouge (*Octateuque*, Vat., gr. 746).

Les manuscrits les plus importants qui nous apportent un témoignage sont, par ordre de date :

1. Homélies de saint Grégoire de Nazianze. — Bibliothèque nationale de Paris, n° 510, fin du IXe siècle[1].

2. Psautier. — Bibliothèque nationale, n° 139, Xe siècle[2].

3. Psautier du Vatican. Regina, n° 1, Xe siècle[3].

4. Les différents Octateuques, XIe, XIIe siècles[4].

5. Les Psautiers apparentés au psautier de Paris. Ambrosienne, n° 54; Vat. Gr., n° 342.

La ressemblance de ces miniatures entre elles, pas plus que celle des sarcophages entre eux n'a besoin d'être démontrée. Quelques variantes les séparent, dont beaucoup tiennent au caractère de richesse impériale, ou de simplicité monastique de l'œuvre : aucune toutefois ne manque de grandeur[5]. Une seule différence permettrait peut-être, à première vue, de les distinguer en deux groupes : les unes, celles des Octateuques, sont de forme allongée — se prêtant mieux à la comparaison avec la scène longue et étroite des sarcophages; — les autres sont plus carrées. Par un artifice de composition, à mon avis étranger au modèle primitif, la partie droite de la scène — le groupe des Hébreux se retirant — est placée en haut, la partie gauche — les Égyptiens en marche — en bas; la mer et le ciel occupent la diagonale. Cette adaptation savante, analogue à celle que j'ai eu l'occasion de constater pour d'autres miniatures du Psautier

[1] Omont, *Les miniatures des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1902, pl. XLII.

[2] Omont, *op. cit.*, pl. IX.

[3] Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, pl. XII.

[4] Pour la liste complète, cf. Diehl, *Manuel*[1], p. 576. On y trouve reproduite la miniature de l'Octateuque du sérail. Dans Wilpert, *op. cit.*, t. I, p. 455, est publiée celle du Vat. 747. Celle de l'Octateuque de Smyrne est dans : D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*. Leyde, 1909. — Notre figure 1 reproduit l'Octateuque *Vat. 746*.

[5] La miniature des Homélies comporte des variantes importantes qui seront étudiées plus bas.

aristocratique, traitant de la vie de David, me semble due à l'auteur du Psautier aristocratique qui a servi de modèle au Parisinus, n° 139, au Vat. Reg., n° 1 et aux autres manuscrits apparentés. L'image des Homélies de saint Grégoire de Nazianze — la plus ancienne que nous possédions — appartient à ce type. Je considère pourtant que les miniatures horizontales, plus récentes, nous donnent une reproduction plus exacte du modèle primitif, sans doute un rouleau, qui a servi de prototype à l'ensemble de l'illustration de ce passage de l'Octateuque[1].

Peut-on, maintenant, comparer miniatures et sarcophages? A première vue, la ressemblance est certaine : nous retrouvons à gauche des troupes en bon ordre, cavaliers et char, au milieu la débâcle des Égyptiens sur qui la mer s'est refermée, à droite les Hébreux qui se retirent.

Cette ressemblance dépasse-t-elle la simple analogie qu'établit forcément, entre deux œuvres d'art, l'identité du sujet traité? Ou bien



FIG. 2. — SARCOPHAGE DE SPALATO représentant le « Passage de la mer Rouge ».

[1] Cf. mon article : *Les miniatures byzantines du Livre des Rois. Mélanges d'archéologie et d'histoire* publiés par l'École française de Rome, 1928, p. 57 et suiv.

la manière même de concevoir le sujet n'est-elle pas déjà la marque d'une communauté d'origine iconographique? Miniatures et sarcophages nous présentent le même moment — ou plutôt la même combinaison des mêmes moments d'une action longue et compliquée. Si les sculpteurs cherchaient un symbole du baptême, ils auraient pu choisir, pour le représenter, le défilé des Hébreux franchissant la mer à pied sec entre deux murailles d'eau. C'est même une représentation de ce genre qui semblerait le mieux indiquée. S'ils ont voulu marquer seulement la notion de délivrance, leur choix semble mieux justifié; il ne s'imposait toutefois pas absolument : la fresque de la nécropole d'El Bagaouât[1], en Égypte, montre la fuite des Hébreux, à âne ou à cheval, devant l'armée du Pharaon, au bord de la mer Rouge. Cette représentation, quoiqu'elle aussi vraiment dramatique, semble moins synthétique, moins expressive que celle qu'ont choisie nos peintres et nos miniaturistes. Son existence, toutefois, suffit à démontrer que la rencontre ne s'imposait pas.

Alors que les peintres de l'Octateuque suivent pas à pas le récit biblique, illustrant chaque progrès de l'action, aucune miniature ne nous présente plus le passage des Hébreux proprement dit; ceci prouve que, dès l'époque de sa constitution, la représentation qui nous occupe, et dont le sujet exact serait plutôt : la Catastrophe des Égyptiens, avait pris le titre que nous lui donnons et suffisait traditionnellement à figurer toutes les scènes successives. Cette miniature semble donc bien reproduire une iconographie très ancienne, d'une antiquité supérieure même à l'ensemble des images qui l'encadrent. La ressemblance avec les sarcophages ne saurait être considérée comme un hasard : l'âge du prototype des miniatures autorise la comparaison.

Le personnage de Moïse est, de tous ceux qui peuplent la scène, celui pour lequel le rapprochement est le plus immédiat. A part le

[1] Cf. Dom Leclercq, *Manuel d'archéologie chrétienne*, Paris, 1907, t. I, p. 115.

hardi croisement de jambes que présentent toutes les miniatures[1], il est semblable : âge, coiffure, costume, mouvement. Son geste de la baguette, qui n'est pas incompatible avec le texte, n'y est toutefois pas indiqué explicitement[2]. La présence de ce détail a son importance. Pour tout le groupe des Hébreux, nous remarquons également des ressemblances : nous retrouvons le trait caractéristique des manteaux où l'on a roulé la farine, et qui sont portés de la même façon, plus strictement que n'y obligerait le texte ; la présence d'un enfant qu'on guide par la main[3], d'un autre qu'on porte sur les épaules. Une femme, diversement habillée, il est vrai, figure à la même place du groupe. Les différences entre les deux séries ne sont guère plus importantes qu'à l'intérieur de chacune d'elles.

Certes, dans les miniatures, nous avons devant nous le premier rang d'une longue colonne, représentée par des têtes, puis des segments foncés superposés ; ainsi Moïse se trouve bien marcher le premier derrière la colonne de feu. Tout au contraire, il semble être le dernier sur les sarcophages. C'est une étrangeté ; elle s'explique immédiatement par la comparaison : les monuments sculptés apparaissent comme une simplification des documents peints.

Mais nous ne pouvons aller trop vite ; des différences surgissent aussitôt qu'on passe à la partie gauche, au groupe des Égyptiens. Alors que la composition des sarcophages est tripartite, celle des miniatures semble un diptyque. Le défilé arrogant des Égyptiens n'y figure pas ; au lieu de trois scènes juxtaposées nous n'en avons que deux : les chevaux des Égyptiens rangés en bon ordre, à gauche, ont déjà de l'eau jusqu'au poitrail ; et si le Pharaon est encore debout sur son char, ses chevaux déjà ont disparu dans le tourbillon.

[1] Ce geste serait très difficile à traduire en bas-relief. La différence peut donc provenir d'une raison technique, si nous admettons comme possible l'antériorité d'un document peint.

[2] Voir plus haut, p. 164.

[3] Remarquer, sur les miniatures, la très curieuse perspective du visage de l'enfant ; rien de commun — peut-être pour les mêmes motifs techniques — n'apparaît sur les sarcophages.

En vérité, cette différence est plus dans la conception du sujet que dans la composition. Si, sur la miniature de l'Octateuque Vat. 746[1], certains cavaliers marquent par leurs gestes de surprise qu'ils sont témoins du prodige, ceux du Psautier de Paris défilent dans la mer comme à la parade.

Il ne nous est d'ailleurs pas difficile de retrouver, dans l'Octateuque, la trace d'une représentation du défilé des Égyptiens : une des miniatures précédentes nous montre, en effet, les préparatifs de la poursuite[2]. De même, le personnage de Marie dansant et jouant du tambourin, qu'on trouve sur les sarcophages et sur la seule miniature des Homélies, se trouve, dans les Octateuques, sur la miniature qui suit immédiatement le passage de la mer Rouge[3].

Si nous considérons les miniatures de l'Histoire de Moïse comme découpées dans un rouleau, nous pourrons considérer la version des sarcophages comme un choix différent, un groupement plus serré de la série.

Cette série est d'ailleurs continuée, d'une façon beaucoup plus développée, sur le sarcophage d'Aix qui a gardé ses faces latérales[4]. Il présente toute une suite de scènes de la vie de Moïse : en voici la liste, avec, en face, les numéros des miniatures correspondantes dans l'Octateuque du sérail, édité par Ouspenski, et les références de l'Exode :

Face latérale gauche :	OUSPENSKI	EXODE
1. Moïse devant le Pharaon[5].	N° 101.	XII, 31.
2. Préparatifs pour la sortie d'Égypte. Rassemblement des troupeaux.	N°s 113-114.	XII, 38.

[1] Cf. notre fig. 2.

[2] Cf. V. Ouspenski, *L'Octateuque du sérail*, XIIe vol. du *Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople*, album n° 113.

[3] Ouspenski, *op. cit.*, n° 122.

[4] Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n°s 2, 3 et 4.

[5] Le geste de Moïse, qui reçoit de la main divine le rouleau de la loi, peut faire croire à une contamination. Je crois plutôt à l'interprétation de Garrucci, *loc. cit.* : ce geste indique les paroles de Moïse, qui révèle sa mission divine au Pharaon.

Face principale :	OUSPENSKI	EXODE
3. Pharaon à la poursuite des Hébreux.	N° 118,	XIV, 5.
4. Le désastre de Pharaon.	N° 121.	XIV, 25.
5. Moïse frappe les eaux, les Hébreux se retirent.	N° 121.	XIV, 27.
6. Marie joue du tambourin.	N° 122[1].	XV, 20.
Face latérale droite :		
7. La chute des cailles.	N° 124.	XVI, 13.
8. Moïse fait jaillir l'eau du rocher.	N° 127[2].	XVII, 6.

Le sarcophage d'Aix présente donc une illustration assez suivie du texte de l'Exode; évidemment, elle est beaucoup moins abondante que celle de l'Octateuque : plusieurs épisodes, comme celui des eaux amères de Mara, ou celui, plus important, de la manne, sont omis; ils peuvent, il est vrai, passer pour équivalents aux épisodes choisis, et plus pittoresques, de l'eau jaillissant du rocher et des cailles tombant du ciel[3]. Il est tout naturel que les mêmes sujets se retrouvent dans le même ordre; et — si nous laissons de côté l'épisode principal — nous n'avons guère de rapprochements iconographiques à faire entre les deux séries; si le groupe du Pharaon et de ses gardes, celui de Moïse et des Hébreux devant la source jaillissante ont quelque ressemblance, elle ne dépasse pas celle qu'imposent la communauté du sujet et aussi sa banalité.

Ce que nous apporte le sarcophage d'Aix, c'est la preuve du caractère narratif qu'ont voulu donner à leur œuvre les sculpteurs du

[1] Dans la miniature, elle est accompagnée de trois jeunes filles.

[2] C'est par une confusion que le catalogue français d'Ouspenski interprète la miniature n° 123 : « Moïse fait jaillir l'eau du rocher ». Elle représente en réalité Moïse jetant sa baguette dans les eaux amères de Mara pour les rendre potables : *Exode*, XV, 25. Le texte qui commente la miniature du Vat. Gr. 746 ne laisse aucun doute à ce sujet : ἔνθα τὸ μερρᾶς ὕδωρ γλυκάινεται (fol. 196).

[3] La chute de la manne figure sur une peinture de la catacombe de Ciriaque. — Wilpert, *op. cit.*, pl. CCXLII, 2, et sur un seul sarcophage. Elle est interprétée par de Rossi, *Bullett. di Arch. hist.*, 1863, p. 76, et Garrucci, *op. cit.*, t. IV, p. 64, comme un symbole de l'Eucharistie; par Wilpert, *op. cit.*, p. 357, comme un symbole de l'aide divine.

« Passage de la mer Rouge ». Ils ont fait un commentaire de l'Exode, dans le même esprit que les auteurs de l'Octateuque[1]. De plus, il nous montre que les faces antérieures connues des sarcophages sont bien des extraits d'une série; cette impression est confirmée par le sarcophage d'Arles, dont nous avons déjà parlé[2], et où ne figurent pas les Égyptiens défilant : c'est un autre choix, plus bref, parmi les scènes qui se suivaient sur le sarcophage d'Aix, et probablement sur l'original. Si nous supposons que le miniaturiste byzantin se servait du même modèle, nous pouvons admettre qu'il ait pratiqué de son côté un découpage différent.

Mais une dernière difficulté — la plus grave — nous arrête encore dans notre comparaison. Elle réside dans l'emploi des allégories. Mêlées aux personnages réels, quatre personnifications ajoutent aux miniatures le charme de leur grâce et la vigueur de leurs mouvements.

Au milieu de presque toutes[3] nos miniatures surgit de la mer un athlète, qui saisit aux cheveux le Pharaon, encore debout sur son char dont les chevaux sont déjà engloutis par les flots. C'est BYΘOΣ, l'Abîme. En bas, la mer Rouge, une femme au torse nu, enfoncée dans l'eau jusqu'aux hanches, s'enfuit avec épouvante, tenant sur son épaule un long gouvernail. Sur le sol, près des Hébreux, le Désert est étendu dans une pose de prière, près de la Nuit qui surgit de l'horizon, agitant au-dessus de sa tête son voile traditionnel[4].

Nous sommes loin des personnages que nous avons remarqués, couchés sous les chevaux des Égyptiens, comme sous les chevaux de tant de sarcophages païens. Encore le Désert et la Nuit dépendent-ils

[1] Bien entendu, ce sont des motifs symboliques qui ont amené le choix de l'épisode; le caractère historique que nous relevons apparaît dans son développement figuré.

[2] Cf. plus haut, p. 3. — Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, pl. VIII.

[3] L'exception est la miniature du ms. B. N. 510.

[4] La présence de la colonne de feu indique par ailleurs que l'action se passe la nuit. Le personnage est souvent peint en grisaille. C'est le cas du Vat. Gr. 746, où la tête se trouve malheureusement effacée (fig. 1).

nettement des traditions antiques; on trouve des figures tout proches dans le rouleau de Josué, et même dans certaines peintures de Pompéi.

Nulle part, à ma connaissance, l'abstraction d'une force de la nature, personnifiée, ne joue un rôle aussi direct, ni aussi heureux d'ailleurs, que celui de l'Abîme dans cette série de miniatures.

D'où vient cette figure, absente des sarcophages, absente — comme toutes les personnifications — de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, absente aussi de notre plus ancienne miniature, celle des Homélies de saint Grégoire de Nazianze[1]? Présente dans la tradition byzantine au XIIe siècle, elle en devait disparaître plus tard, avec les autres allégories, comme en témoigne le « Guide de la Peinture » du mont Athos[2]. D'ailleurs, plutôt qu'un trait proprement byzantin, les personnifications passent aux yeux des interprètes les mieux qualifiés pour un souvenir de l'art antique, plus exactement de l'art hellénistique. Le caractère des personnifications est un des arguments qu'on invoque pour reculer la date des miniatures au Psautier de Paris, et pour affirmer, en tous cas, leur origine alexandrine[3].

De toutes façons, le geste de ce personnage sépare les monuments que nous étudions en deux traditions. Cette distinction est accentuée par l'interprétation de la colonne de feu, représentée sur les miniatures par une flamme très haute et mince, sur les sarcophages par une colonne aux cannelures hélicoïdales, dont le chapiteau composite est surmonté d'un brasier[4]. De même, si le costume de Moïse et celui du Pharaon restent à peu près les mêmes, nous n'en pouvons pas

[1] Le Pharaon a pourtant sur cette miniature la même pose terrorisée que sur les autres, et les détails des corps roulés par le flot sont scrupuleusement analogues à ceux de la miniature du Psautier de Paris, n° 139.

[2] Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. Paris, 1845, p. 97. Le défilé des Égyptiens n'est pas indiqué; par contre, le texte porte : « Des femmes dansent sur le rivage. »

[3] Diehl, *Manuel*, p. 567.

[4] On trouve une colonne assez analogue sur la porte de Sainte-Sabine.



moins distinguer deux séries de costumes; certes, entre les sarcophages, M. Becker a pu reconnaître bien des différences[1]; les miniatures sont, sous ce rapport, plus strictement semblables entre elles. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que, même si les miniatures provenaient de la même source que les sarcophages, elles n'aient, de copie en copie, subi bien des adaptations au point de vue du vestiaire. Sur le psautier de Paris, le casque des Égyptiens, surmonté d'une boule et roulé en coquille sur l'oreille, ne ressemble en rien au casque plat, à large jugulaire, que portent les cavaliers du sarcophage de Spalato, ni au casque à cimier de ceux du sarcophage d'Arles[2].

Si, à l'issue de cet examen, nous résumons les points acquis, nous constatons que la ressemblance entre les miniatures et les sarcophages dépasse les limites de ce qu'impose un sujet commun; au delà des modifications apportées par le temps et le lieu, au delà des conditions différentes de deux arts comme le bas-relief et la miniature dont les exigences techniques sont si peu comparables, nous retrouvons la trace d'un canon assez précis qui a réglé, dès les débuts du IVe siècle, la représentation du « Passage de la mer Rouge ».

Les miniatures ont-elles imité les sarcophages? J'ai été amené, à plusieurs reprises, à indiquer des faits qui rendent cette hypothèse peu vraisemblable; la liberté du peintre adaptant un modèle sculpté ne saurait l'amener à ajouter la foule des Hébreux derrière Moïse, à changer le pas du prophète, à modifier l'allure des allégories[3]. Le modèle dont se servaient les miniaturistes était un modèle peint; pour cette page comme pour d'autres, les peintres qui décorèrent les manuscrits ont pu imiter quelque grande décoration historique — une mosaïque sans doute.

La seule mosaïque ancienne qui nous ait conservé ce sujet est dans

[1] Erich Becker, *op. cit.*, p. 169 et suiv.
[2] Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCVIII, n° 5.
[3] Les miniatures représentant l'enlèvement d'Élie, dont l'iconographie provient des apothéoses d'empereur, sur les bas-reliefs, montrent des modifications dans le sens d'une simplification du thème.

la nef centrale de Sainte-Marie-Majeure. Même si nous attribuons, contre M. Toesca[1], et d'accord avec Mgr Wilpert[2] et M. Van Marle[3], au troisième quart du IVe siècle, nous sommes obligés de considérer que plusieurs de nos sarcophages lui sont antérieurs. Elle ne nous apporte pas, d'ailleurs, la solution du problème. Sa composition est pourtant, dans l'ensemble, comparable à celle des sarcophages. A droite — et non à gauche, comme dans tous les exemples étudiés jusqu'ici — se dresse une ville d'où sortent, en désordre et sur toute la hauteur d'une miniature carrée, des cavaliers et des chars. Au milieu se trouve la mer — bande très étroite où flottent des boucliers, où s'enfoncent des chars; en haut, le Pharaon, vieillard à barbe blanche, se noie. A gauche, enfin, la foule des Hébreux — qui occupe elle aussi toute la hauteur — se retire; Moïse, qui marche au premier rang, frappe les eaux de sa baguette.

On ne voit ni Marie, ni la colonne de feu, ni les manteaux roulés; aucune personnification n'enrichit cette composition, pas plus d'ailleurs que les autres mosaïques de cette série.

La composition demeure fidèle au programme que nous avons reconnu; elle permettrait même d'en distinguer les traits essentiels, puisque tous les détails historiques, présents ou non sur les uns ou les autres de nos documents, se trouvent omis; les rapprochements s'arrêtent au cadre général; la liberté que le mosaïste a mise dans l'allure des chars s'élançant à la poursuite des Hébreux n'a rien à voir avec la composition solennelle des sarcophages ou des miniatures; de même pour la mer; le groupe des Hébreux, à part le geste de Moïse, n'a rien de commun.

L'importance de cette mosaïque reste considérable : la présentation de la scène restant la même, avec les mêmes interprétations du texte biblique, nous permet d'affirmer que la composition des sarco-

[1] Toesca, *Storia dell' Arte italiana*, t. I. Turin, 1927, p. 175 et note 28.
[2] Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, t. I, p. 414.
[3] Van Marle, *La peinture romaine au moyen âge*. Strasbourg, 1921, p. 4.

phages correspond bien à une iconographie établie, et non pas seulement au caprice du sculpteur qui le premier traita cette scène[1]. D'autre part, si le mosaïste connaît le plan du sujet, mais n'a pas sous les yeux le même modèle que celui dont s'inspirent les sarcophages, cela ne nous empêche pas de croire que ce modèle pouvait être non pas un morceau sculpté, mais un document peint : il s'agirait dès lors d'une œuvre plus considérable, qui aurait à la fois fixé l'iconographie et formé le prototype lointain dont s'inspirèrent les sarcophages au IVe siècle et, bien plus tard, les miniatures byzantines. Celles-ci descendent, nous l'avons vu, d'une œuvre de peinture ou de mosaïque.

Les rapprochements que nous avons pu faire avec des sarcophages païens ou avec l'arc de Constantin nous avaient amené à conclure que le premier de ces sarcophages était une œuvre romaine; le sculpteur a pourtant pu copier une peinture : il l'a fait en transposant, en se servant des moyens propres de son art, en utilisant les traditions techniques, en employant des modèles représentant des sujets analogues, en écartant complètement ce qui était peinture, mais ne pouvait être sculpture : la manière maladroite dont il a représenté, en des plans successifs, à gauche, les Égyptiens sortant de leur ville[2] est un témoignage des difficultés qu'il a eues à vaincre; il en est d'autres qu'il a préféré ne pas affronter, comme la longue théorie des Hébreux derrière Moïse, comme la démarche du prophète, comme, peut-être, l'Abîme saisissant le Pharaon aux cheveux.

De l'œuvre primitive les miniatures nous apportent sans doute une image plus exacte : même à travers les siècles, une composition

[1] Cette opinion est renforcée par celle qui fait des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure le témoignage de toute une tradition de rouleaux illustrés. Cf. Toesca, *op. cit.*, p. 178.

[2] Je considère les arches qui, sur certains sarcophages, sont placées derrière les Hébreux, comme dues seulement à un souci de symétrie; de même l'édifice qui est dessiné près du Désert, dans la miniature du Psautier B. N. 139, est là pour supprimer un vide de la composition.

résiste mieux à des copies successives qu'au passage d'un art dans un autre. Sur certains manuscrits, le caractère hellénistique apparaît brillamment, alors qu'il reste dissimulé, dans les sarcophages, sous la majesté des attitudes et la froide gaucherie de l'exécution.

Qu'était cette œuvre primitive?

Nous devons faire intervenir ici l'hypothèse très intéressante de M. Becker[1]. Il rapproche l'apparition brusque, au IVe siècle, d'un thème inconnu dans l'art chrétien antérieur d'un passage d'Eusèbe, où Constantin est appelé le « nouveau Moïse », et où le triomphe du pont Milvius est assimilé au triomphe de Moïse, au bord de la mer Rouge. Il fait des bas-reliefs représentant la scène de l'Exode des monuments à la gloire de l'empereur converti[2].

D'autres arguments viennent à l'appui de cette thèse : la présence des sarcophages à Rome, où le souvenir du triomphe devait avoir laissé une forte impression, et à Arles, la Rome gauloise, ville chère à Constantin; le changement de l'iconographie de Moïse — vieillard barbu qui se confond avec saint Pierre dans la scène de la source miraculeuse, jeune homme rasé sur les sarcophages; le souvenir d'une habitude païenne qui représentait les empereurs sous la figure des dieux[3]; l'existence du *labarum* sur une face latérale du sarcophage de Spalato, d'un chrisme constantinien sur le tambourin de Marie, d'après un vieux dessin du sarcophage de Metz aujourd'hui détruit.

Je laisserai de côté ces arguments secondaires, bien fragiles : à Rome et Arles sont les deux centres où l'on trouve le plus de sarcophages de tous modèles; Moïse est parfois imberbe dans les peintures des catacombes[4], et le type qui s'est conservé de lui, dans l'art orien-

[1] Erich Becker, *Protest gegen den Kaiser Kult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius*, in *Konstantin der Grosse und seine Zeit*. Fribourg, 1913.

[2] Eusèbe, *Histoire ecclésiastique*, t. IX, p. 9. — Becker, *op. cit.*, p. 181.

[3] Avec cette restriction toutefois, indiquée par M. Becker, que Moïse est non un Dieu, mais le serviteur de Dieu.

[4] Voir, par exemple, Wilpert, *Le pitture delle catacombe*, pl. CLXXIII, CCXII, etc.

tal, est celui du jeune homme imberbe de nos sarcophages; l'existence de chrismes constantiniens sur des œuvres de l'époque de Constantin n'a rien de surprenant; admettre enfin l'assimilation de l'empereur à Moïse comme comparable, si peu que ce soit, aux divinisations païennes, c'est supposer le problème résolu.

Reste la thèse elle-même, très séduisante; l'importance même de cette représentation, qui surgit au IV[e] siècle et qui reste sans égale en ampleur sur les sarcophages de cette époque se trouve bien expliquée; mais M. Becker n'a pas songé à l'étrangeté qu'il y aurait à trouver sur des sarcophages de série une glorification des gestes, même providentiels, de l'empereur.

Que, sur le sarcophage de Constantin lui-même, un sculpteur chrétien ou un théologien ait pu songer à profiter du parallélisme que signale Eusèbe, ce serait naturel; que, pour orner une basilique, on ait choisi de préférence cette scène, comme une délicate flatterie à l'empereur, en même temps que comme un acte de reconnaissance à la Providence, rien de plus vraisemblable; mais le maintien de la scène sur des tombeaux quelconques, destinés à des chrétiens, riches sans doute, mais peut-être nullement illustres, ne saurait s'expliquer. Tout au plus l'imitation du sarcophage impérial permettrait-elle une telle supposition : nous avons peut-être les sarcophages de la mère et de la fille de Constantin[1], rien ne permet de reconnaître, sur les batailles qui ornent ce dernier, une allusion particulière aux victoires de l'empereur, spécialement à celle du pont Milvius; rien ne nous permet par ailleurs de supposer que Constantin ait eu un sarcophage chrétien.

Il semble bien clair, au contraire, que, cherchant à représenter la scène, voisine par son symbolisme de celles qu'ils traitaient d'ordinaire, du « Passage de la mer Rouge », un sculpteur ait pu se servir

[1] Au Vatican. Reinach, *Reliefs*, t. III, p. 369 et 418. Dans le sarcophage dit de Sainte-Hélène, Frotingham a vu celui de Marc Aurèle. — *American Journal of Archeology*, 1909, p. 59.

d'une représentation provenant de quelque mosaïque ou de la miniature d'une Bible illustrée. Le développement littéraire d'Eusèbe ressemble plus à une période oratoire qu'à l'explication d'une énigme.

Il reste de tout cela que l'œuvre primitive, dont s'inspirèrent, dans un esprit conforme à toute la symbolique chrétienne du temps, les sculpteurs de sarcophages, pouvait avoir été une allusion à la victoire de Constantin. C'est possible; rien ne nous semble, dans les arguments de M. Becker, assez fort pour le prouver[1].

Cette œuvre originale était-elle d'origine romaine? Faisait-elle partie de la décoration d'une de ces églises qui surgirent après le triomphe de 313, et dont plusieurs — Sainte-Constance, par exemple — étaient ornées dès le IVe siècle de scènes de l'Ancien Testament?

La place qu'elle prit pour des siècles dans l'iconographie byzantine, où reste si peu de chose de la décoration de Sainte-Marie-Majeure, nous incite à l'aller chercher en Orient. Peut-être, dès cette époque, figurait-elle parmi les images d'une de ces Bibles illustrées dont le rôle fut si grand pour les transports de types iconographiques : son existence semble attestée par le sarcophage du Musée d'Aix; seul un modèle suivi a pu inspirer tout cet ensemble au sculpteur.

Mais je pense qu'en dernière analyse la fortune singulière de ce sujet au IVe siècle nous oblige à croire à l'existence d'une mosaïque orientale, grandiose et célèbre, qui, due peut-être au rapprochement entre Moïse et Constantin, transportée par des manuscrits à miniatures, vint fournir à l'art funéraire d'Occident le modèle du seul sujet de libération providentielle qu'il avait jusque-là laissé de côté.

Jean Lassus.

[1] Il est à remarquer que M. Becker écarte le rapprochement — pour moi caractéristique — du bas-relief de l'arc de Constantin et du « Passage de la mer Rouge ».



LES
FRAGMENTS DE L'AMBON DE BENEDETTO ANTELAMI
A PARME

Il semble que les pontiles, les chaires et les ambons de pierre sculptés aient toujours été, dans les grandes églises romanes de l'Italie du Nord, un élément essentiel de l'architecture intérieure. La cathédrale de Modène, à vrai dire, est seule à posséder encore intacts le pontile et l'ambon — et encore n'est-ce que grâce à un récent regroupement de leurs morceaux épars; dans la plupart des autres basiliques d'Émilie ou de Lombardie, tout a disparu : à Ferrare, quelques fragments qui viennent d'être rassemblés au nouveau Museo dell' opera del Duomo sont les seuls restes d'une chaire dont un dessin du XVIII[e] siècle a révélé l'importance[1]; à Parme, ce que le temps nous a conservé est peu abondant, mais fort important par la qualité des morceaux et la personnalité du sculpteur.

Tout le monde connaît la Descente de croix (pl. I) qui se trouve maintenant encastrée dans un mur du transept sud à la cathédrale de Parme : c'est un des chefs-d'œuvre de la sculpture romane italienne, que Benedetto Antelami a signé.

Moins célèbres sont les fragments réunis aujourd'hui dans une salle du musée de Parme : une plaque (fig. 1) où l'on distingue encore, en dépit des affreux traitements qu'elle a subis, quelques traces de figures, un Christ entouré des évangélistes et des grands docteurs de l'Église

[1] Cf. Donato Zaccarini, *Il pergamo del Duomo di Ferrara*, in *Il Diamante*, février 1929.

latine[1], — et trois chapiteaux dont les sculptures illustrent des scènes de la Genèse (pl. II et III et fig. 2 à 5) et de l'histoire des Rois d'Israël (pl. IV et fig. 6 et 7). Le reste a disparu, sans espoir : tout au plus pourrait-on tenter de retrouver un fragment d'un quatrième chapiteau dont on a perdu la trace il y a une cinquantaine d'années.

La tradition attribue ces divers fragments à l'ambon de la cathédrale, mais il faut avouer qu'aucun document décisif, texte ou dessin, ne lui donne la valeur d'une certitude.

Sur les vicissitudes de ces fragments à travers les siècles, nous savons peu de chose. La plaque de la Descente de croix fut employée au XVIII[e] siècle comme revêtement d'autel, ainsi que nous l'apprend le Père Affò, historien parmesan contemporain[2], avant d'être fixée sur la paroi du transept, où elle se voit encore aujourd'hui. Quant aux autres fragments, M. le sénateur Giovanni Mariotti, directeur du Museo d'Antichità de Parme, a bien voulu me conter leur histoire[3]. Les trois chapiteaux actuellement conservés au musée se trouvaient, jusqu'en 1880, en la possession du Dott. Cav. Domenico Bosi, collectionneur parmesan érudit et diligent, qui se souvenait de les avoir vus dès son enfance (il était né en 1799) dans la demeure familiale, où ils étaient exposés bien en vue et montrés comme de précieux restes de l'ambon de la cathédrale, démoli en 1566; le Dott. Bosi les prêta à

[1] Aucun des historiens qui ont parlé de ces sculptures ne cite cette plaque qui, pourtant, on le verra, est connue depuis 1913 et n'est pas négligeable.

[2] *Storia di Parma* (Parma, 1792), t. III, p. 16-17 : « Aveva Benedetto piu anni prima dato saggio di quanto era capace nelle arti, prova recandone una gran tavola di marmo bianco, presentamente collocata ad uso di paliotto avanti l'altare di una Cappella del Duomo, su cui l'anno 1178 scolpito aveva la Deposizione di Gesù Cristo della Croce. »

[3] Je le prie de trouver ici l'expression de ma vive reconnaissance pour les précieux renseignements dont il a bien voulu me faire profiter et pour la complaisance qu'il a mise à faciliter la prise de mes clichés. Je remercie aussi l'Istituto Nazionale L. U. C. E. qui m'a gracieusement permis de reproduire ses admirables photographies.

l'Esposizione di Arte Antica qui eut lieu à Parme en avril 1880; ils y figurèrent sous les numéros 41, 42 et 43 du catalogue (salle N) comme chapiteaux de l'ancien « pulpito » de la cathédrale sculptés probablement par « l'Anselmi » (*sic*); le directeur du musée de Parme, qui était déjà M. Mariotti, pensa qu'il était bon que ces sculptures entrassent dans ses collections et il les acheta au Dott. Bosi pour les offrir à son musée. A cette exposition parmesane de 1880 figurait aussi, sous le numéro 44 du catalogue, la partie supérieure, abîmée et creusée en forme de mortier, d'un quatrième chapiteau qui avait été scié en deux à mi-hauteur : elle était exposée par un antiquaire nommé Podestà qui l'avait trouvée, disait-on, chez des paysans de la campagne parmesane; le directeur du musée tenta de l'acheter à l'antiquaire, qui fit des difficultés, mais laissa entendre qu'il consentirait plus tard à la vente; puis, sans avertir personne, il vendit le fragment à un négociant anglais ou américain ; toutes les recherches faites pour le retrouver, aussi bien que pour découvrir la partie inférieure du chapiteau, sont restées vaines; M. le sénateur Mariotti se souvient que le chapiteau devait représenter une scène de l'Ancien Testament, mais ne peut préciser laquelle. La plaque du Christ en gloire, elle, est entrée au musée en 1913, grâce à un heureux hasard : le 26 juin 1913, des travaux de restauration effectués dans l'église désaffectée du Carmine, à Parme, amenèrent le déplacement d'une dalle de marbre fixée au mur d'une chapelle, où se voyaient l'épitaphe et le médaillon du comte Giambattista Cicognara, général parmesan du début du XVIIIe siècle; la plaque enlevée, on s'aperçut qu'au revers se trouvaient des sculptures que l'on attribua bientôt à l'ambon de l'Antelami : ainsi, une partie de cet ambon était passée dans la famille des comtes Cicognara; la nouvelle œuvre vint immédiatement rejoindre au musée les autres fragments de l'ambon : elle y arriva malheureusement en morceaux et, de plus, brûlée et rendue friable par trois incendies survenus durant son séjour au Carmine (qui avait été transformé en magasin à fourrages) et il fallut la re-

Planche I



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

LA DESCENTE DE CROIX.

(Parme : Cathédrale. — Plaque de Benedetto Antelami.)

composer; malheureusement les sculptures restaient à peu près méconnaissables, parce que les ouvriers du XVIIIe siècle les avaient martelées pour ne pas se donner la peine de déranger la maçonnerie en encastrant la plaque dans le mur. Telle est l'histoire de ces fragments, qui ne nous apporte sur leur destination primitive que de maigres souvenirs.

On connaît, à vrai dire, deux manuscrits du XVIe siècle, conservés à la bibliothèque Palatine de Parme, qui parlent de l'ambon de la cathédrale : le « Compendio copiosissimo dell' Origine, antichità, successi e nobiltà della città di Parma, suo popolo e Territorio, estratto dal raccolto di Angelo Mario di Edoari da Erba Parmiggiano per il medesimo l'anno 1572 » et le « Regestum beneficiorum ecclesiae Parmensis » de de Turre. Da Erba parle d'un ambon où se trouvaient sculptées, de la main d'Antelami, les scènes de la Passion :

... Benedetto degl'Antelami... quale... di basso riglievo e minutisso taglio in tre tavole di marmo bianco di Carrara scolpi tutti li misteri della passione di Nostro Signore, e l'eresse in forma di Teatro sopra quattro colonne, dove dal Clero si leggono al popolo i giorni festivi nella chiesa Cattedrale gli Evangelii[1].

De Turre parle, lui aussi, d'un ambon, mais en lui attribuant une décoration différente :

... Evangelistario... ornatissime fabricato, cui praesunt ad hominis formam quatuor aerei Evangelistae excellenti manu sculpti[2].

Ces deux textes sont assez troublants, puisqu'ils sont contemporains l'un de l'autre et qu'ils ont l'air de parler du même monument en termes tout dissemblables et répondant, en effet, à deux réalités différentes : car les évangélistes de bronze ne sont pas une invention de de Turre, ce sont sans doute les statues, datées du début du XVIe siècle, qui, après la destruction de l'ambon auquel elles apparte-

[1] Parme, Bibl. Palatina, ms. no 922, p. 231. Ce manuscrit est une copie de l'original, datant (comme celui-là qui est perdu) du XVIe siècle.
[2] Parme, Bibl. Palatina, ms. no 1179 *bis*, feuillet 12 (verso).

naient[1], ont pris place au tabernacle[2]. On ne peut songer à admettre la coexistence des deux ambons, l'un destiné à la lecture de l'Épître, l'autre à celle de l'Évangile, car les deux auteurs parlent d'un monument destiné à la lecture de l'Évangile. Que faut-il donc penser? Beaucoup d'historiens de l'art ont estimé qu'il fallait rejeter ou tout au moins corriger la tradition qui attribue les fragments de la cathédrale et du musée à un ambon. M. Adolfo Venturi, le premier, a pensé que les fragments avaient dû appartenir à un pontile, analogue à celui de Modène et érigé comme lui sur quatre colonnes[3]. M. L. Testi est allé beaucoup plus loin : tout en considérant comme plausible l'opinion de Venturi, il a cru remarquer, après Affò[4], que les caractères de la sculpture « en haut-relief très fortement et même excessivement accusé, ciselé avec un art plutôt sommaire, et tout percé par la tarière » étaient tout différents de ceux que le texte de da Erba attribue aux sculptures de l'ambon et ce lui est une raison pour refuser à l'ambon et aussi au pontile (qu'il paraît confondre à la fin de son raisonnement) la sculpture de Benedetto; à l'image de ce qu'il a vu dans plusieurs églises de la région de Parme, il y reconnaîtrait volontiers un devant d'autel; quant aux chapiteaux, il en fait une œuvre différente, sans résoudre catégoriquement la question de leur origine[5]. M. A. Kingsley Porter professe la même opinion : il se refuse à admettre que les chapiteaux et la Descente de croix

[1] Une note marginale du ms. de de Turre, qui ne paraît pas être de la main de l'auteur, mais doit être à peu près contemporaine, parle de la destruction de l'ambon : « Anno 1566 quando Chorus apertus fuit et scalae ad magnitudinem totius ecclesiae ampliatae fuerunt, Evangelistae fuerunt amoti et Evangelistarium destructum fuit. »

[2] Testi, *Le baptistère de Parme* (Florence, 1916), p. 42 et n. 2.

[3] Cf. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 279 et suiv.

[4] Affò, *op. cit.*, p. 17 : « La crederei parte di quell'Ambone o Pulpito da lui eretto in Duomo su quattro colonne — giusta il Da Erba, per leggervi sopra il Vangelo, tutto effigiato de' misteri della salutifera passione del Redentore, s'egli non soggiugnesse, che minutissime erano le figure di tal Ambone. »

[5] Testi, *op. cit.*, p. 40-42 et 151, n. 1. L'opinion de M. Testi paraît

aient pu faire partie d'un même ensemble, car, dit-il, les sujets sont entièrement différents et la matière employée, marbre blanc pour les chapiteaux, marbre rouge de Vérone pour la Descente de croix, est d'une teinte trop disparate pour qu'on puisse attribuer au sculpteur un assemblage aussi barbare; et, se fondant sur les caractères du relief (qu'il ne précise d'ailleurs pas autrement), sur une inscription de l'autel majeur de la cathédrale qui cite parmi les reliques une partie du corps de Nicodème, sur l'existence à Bardone d'un autel de Nicodème décoré d'une Descente de croix, il fait de la sculpture de la cathédrale, où Nicodème figure en bonne place, un paliotto qui aurait revêtu un autel consacré à ce saint[1].

Ainsi une double question se pose : peut-on reconnaître dans ces fragments épars les éléments d'un ensemble? quelle était leur exacte destination? Isoler la Descente de croix pour en faire un devant d'autel me paraît une opinion absolument insoutenable, car une simple confrontation avec la plaque brisée, conservée au musée de Parme dans la même salle que les chapiteaux, oblige à considérer les deux œuvres comme des parties intégrantes d'un même ensemble : le champ de la sculpture est bordé par la même bande de rinceaux, que dessine un guillochage rempli par l'incrustation d'un mastic brun; la largeur de la bande est la même, si l'on prend garde que le bord de la plaque du musée est usé; les dimensions générales des deux plaques, que l'on peut parfaitement mesurer ou calculer, sont concordantes : la plaque de la cathédrale a 1m10 de hauteur, mais, si l'on retranche la largeur des corniches (0m08 pour la corniche supérieure et 0m06 pour l'inférieure) et de la bande décorative (0m17), la hauteur du champ de la sculpture se réduit à 0m79, ce qui est la hauteur exacte de la plaque du musée, qui a perdu son encadrement; la largeur des deux plaques devait être sensiblement la même, car la

d'ailleurs peu ferme, car à la p. 153 (n. 1) de son livre il dit que les chapiteaux supportaient autrefois la Descente de croix.

[1] A. Kingsley Porter, *Lombard architecture* (Yale University Press, 1917, vol. III, p. 162-163).

différence de 0m38 que l'on constate représente assez bien la valeur de ce qui manque à la plaque du musée; le doute n'est donc pas permis, les deux plaques ont été faites pour être utilisées dans un même ensemble et l'hypothèse d'un revêtement d'autel est dès lors insoutenable : elle n'aurait chance d'être vraie que s'il s'agissait de l'autel principal, qui, étant dégagé du mur, pourrait être décoré sur les quatre faces, mais les plaques sculptées qui aujourd'hui encore enchâssent le grand autel sont à peu près contemporaines de nos sculptures et il est impossible de supposer qu'on ait, à quelques années de distance, exécuté deux séries de sculptures pour le même monument. Tous les autres arguments présentés par MM. Testi et Kingsley Porter sont sans valeur contre ces simples faits.

Il faut donc revenir à l'opinion traditionnelle d'un ambon ou admettre avec M. Venturi que la Descente de croix appartenait à un pontile semblable à celui de Modène : le texte de da Erba, qui ne contient pas de terme précis désignant formellement un ambon, mais parle simplement d'un monument érigé en forme de théâtre, peut à la rigueur être interprété ainsi et cette interprétation a même l'avantage de résoudre la contradiction qui semblait latente entre les manuscrits de de Turre et de da Erba. Cette hypothèse est donc séduisante, mais, à mon sens, elle se dérobe si l'on essaye de la réaliser : en effet, il me paraît difficile d'admettre qu'une balustrade de pontile ait pu être composée avec une suite de plaques où les groupes de personnages des diverses scènes auraient été séparés par une zone large d'au moins 0m34 qui eût paru vide avec sa décoration de rinceaux sans aucun relief; à Modène, la frise du pontile forme une suite continue, comme à Saint-Gilles celle qui, courant au-dessus des portes, donne à la façade une unité si forte et si vivante : on ne peut faire à Benedetto l'injure de lui attribuer une faiblesse et un relâchement dans la composition, qui seraient contraires à toutes les habitudes romanes. D'autre part, le texte de da Erba, si on l'examine de près, ne permet pas de songer à un pontile : da Erba parle, en effet,

de trois tables de marbre; or, il est impossible, étant donné la largeur (2^{m}30) des plaques que nous possédons, que trois tables aient pu suffire pour dresser un pontile en travers d'une nef large de 11 mètres.

On a dit[1], je le sais, que les sculptures dont parlait da Erba étaient une autre œuvre que la Descente de croix et qu'ainsi il ne fallait pas



Cliché René Jullian.

Fig. 1. — Le Christ avec les Évangélistes et les Docteurs.
(Parme : Musée. — Fragment d'une plaque de Benedetto Antelami.)

tenir compte de son texte, pour déterminer l'origine de la plaque signée d'Antelami; mais la raison invoquée, à la suite d'Affò, par M. Testi, que les caractères de la Descente de croix seraient en contradiction avec le texte de da Erba qui parle d'un ouvrage en bas-relief et de travail très fin ne me paraît pas avoir grande portée : la distinction entre haut et bas-relief n'est pas tellement rigoureuse qu'il faille demander à un auteur comme da Erba une précision catégorique et, d'autre part, le métier du sculpteur de la Descente de croix n'est pas aussi grossier que nos critiques le prétendent, surtout si on le compare, ce qui est peut-être la pensée de da Erba, aux

[1] Cf. Testi, *op. cit.*, p. 40.

œuvres de ses prédécesseurs. Ainsi, je crois que le plus sage est de s'en tenir à l'opinion traditionnelle, d'admettre que la Descente de croix est bien l'œuvre dont a parlé da Erba et qu'elle appartenait à un ambon formé de trois plaques, dont deux nous ont été conservées. Le nombre de plaques indiqué par da Erba, la disposition des sculptures bordées d'une bande décorative conviennent parfaitement à un ambon. Quant à la difficulté qui paraît résulter de la confrontation des manuscrits de da Erba et de de Turre, elle n'est pas complètement insoluble : on peut supposer que l'ambon dont parle de Turre, sculpté au début du XVIe siècle, avait pris la place de celui de Benedetto dont da Erba nous a conservé le souvenir; da Erba ne nous dit pas que l'ambon de Benedetto existât encore de son temps, mais, relatant les événements de l'histoire de Parme, il cite au passage le grand sculpteur du XIIe siècle et l'œuvre qui a révélé son talent : il n'y a donc pas forcément contradiction entre son texte et celui de de Turre.

Il me paraît donc pour le moins vraisemblable que les deux plaques de la cathédrale et du musée appartenaient au même monument et que ce monument était un ambon. Mais la tradition joint à cet ensemble les chapiteaux ornés de scènes de l'Ancien Testament que conserve aussi le musée : faut-il la suivre jusque-là? Je ne crois pas qu'on ait de graves raisons de la mettre en doute et, du reste, les objections qu'a soulevées contre elle M. Kingsley Porter par exemple ne visent pas le style des sculptures dont il reconnaît lui-même la parenté avec celui de la Descente de croix. Ses observations, qui portent sur le caractère disparate de l'iconographie ou de la couleur du marbre, ne me paraissent pas convaincantes. En effet, la différence des marbres n'est pas si accentuée que le prétend M. Porter, car la teinte naturelle de la Descente de croix est ivoire sombre et non point rouge, et par surcroît la peinture qui devait, selon la mode médiévale, recouvrir aussi bien les chapiteaux que les plaques sculptées, effaçait sans doute presque complètement toute di-

versité de teinte. Quant aux sujets, il est facile de constater entre eux des rapports symboliques ; les scènes de la Genèse ont avec celles de la Passion d'étroites relations, puisque la faute d'Adam est rachetée par le sacrifice du Christ et que la mort d'Abel est l'image du supplice de Jésus[1] ; pour les scènes tirées de l'histoire des Rois, le symbole est moins clair, mais il suffit de se souvenir que la rébellion d'Absalon (fig. 6 et pl. IV), qui y est sculptée, a parfois été interprétée comme une image de la révolte de l'âme contre Dieu[2], ce qui justifie une représentation du sacrifice rédempteur du Christ. Ces remarques suffisent, je crois, à montrer qu'il n'y a pas de raisons sérieuses de séparer les chapiteaux des plaques sculptées. Ainsi nous pouvons presque reconstituer le monument dispersé : un ambon carré, qui reposait sur quatre colonnes ornées de chapiteaux historiés et dont trois plaques de marbre sculptées formaient le corps, un des côtés restant libre pour l'escalier d'accès; la plaque du Christ en gloire (fig. 1) était sans doute au centre, car la disposition parfaitement symétrique des personnages et la transcendance du sujet semblent la désigner pour cette place d'honneur.

Les rapports extérieurs que l'on aperçoit entre les fragments dispersés de l'ambon trouvent-ils à la fois leur raison d'être et leur couronnement dans l'identité du style et la communauté de l'auteur? Nous connaissons le sculpteur de la Descente de croix, puisqu'il a signé l'œuvre de son nom, Benedetto Antelami; mais les autres fragments ne portent aucune signature. Sans doute Benedetto a-t-il été le maître de l'œuvre; mais travailla-t-il seul et, s'il eut des aides, quelle part peut-on lui attribuer? La plaque du Christ en gloire doit être de sa main, pour autant que l'état déplorable de la sculpture permette d'en juger : plusieurs traits de style rappellent en effet la Descente de

[1] Cf. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (Paris, 1902), p. 76.

[2] Cf. Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, Paris (1871), t. II, p. 52.

croix : la bande décorative de rinceaux guillochés, l'emploi de la gravure pour indiquer sur le fond du panneau certains détails de la scène (ici les étoiles de la mandorle), les mêmes façons dans le dessin des ailes, la prédilection pour les proportions assez allongées.

Quant aux chapiteaux, qui forment un groupe homogène, quoi qu'en pense M. Testi[1], leur ressemblance avec la Descente de croix est moins grande; M. Venturi[2] les a même attribués à un sculpteur différent de Benedetto, celui qui a fait au campanile de Modène les chapiteaux de la salle des cloches et qui serait venu à Parme collaborer avec l'Antelami; je ne m'avoue pas convaincu, car, s'il y a des rapports évidents entre les chapiteaux de Modène et ceux de Parme, ils ne sont cependant pas assez profonds pour faire penser à un auteur unique : le maître modénais sculpte plus grossièrement et sans aucune douceur de modelé des personnages lourds et trapus qui font songer bien plus au chapiteau des Saintes Femmes du musée de Modène ou à la frise de Notre-Dame de Beaucaire qu'aux chapiteaux de Parme. Ce n'est pas à dire d'ailleurs que Benedetto soit l'auteur ou du moins l'auteur unique des chapiteaux de Parme. Sans doute le style en est proche du sien, au point qu'on peut même y reconnaître sa main : la fréquence des dessins au trépan[3], les petits plis serrant les manches au poignet ou les gros plis à facettes sur la jupe du messager annonçant la mort d'Absalon (pl. IV), les visages très pleins et dessinés en ovale assez court, les cheveux ondulant en mèches régulières, tous ces détails sont comme la signature de Benedetto. Mais le sentiment de la forme est différent et laisse deviner un autre artiste; les chapiteaux sont, sans nul doute, l'œuvre d'un collaborateur et Benedetto a seulement dirigé le travail en mettant parfois lui-même la main à l'ouvrage : le « maître des chapiteaux » aime les formes plus arrondies et les proportions plus courtes, il se plaît à donner aux attitudes

[1] Testi, *op. cit.*, p. 152.

[2] Venturi, *op. cit.*, p. 284.

[3] Le sculpteur des chapiteaux de Modène connaît lui aussi le dessin au trépan, mais en fait un usage assez limité.

plus de mouvement et moins de solennité et sa main manie l'outil avec une douceur de touche qu'ignore la dureté un peu métallique de l'Antelami.

Il est possible que Benedetto ait eu d'autres collaborateurs, mais nous sommes si mal renseignés sur l'organisation et les méthodes de



Cliché René Jullian.

FIG. 2. — LA TENTATION D'ÈVE.
(Parme : Musée. — Premier chapiteau de la Genèse.)

travail des ateliers d'artistes au moyen âge qu'il est difficile d'affirmer quelque chose de précis. Quoi qu'il en soit, on peut dire que l'ambon de Parme, que le rapprochement des fragments dispersés permet de reconstituer, est une œuvre de Benedetto Antelami et la première que nous connaissions.

Avec la Descente de croix, le nom de Benedetto entre donc dans l'histoire, sans que nous puissions savoir exactement son origine ni

sa signification : comment faut-il, en effet, lire l'inscription qui le désigne[1] et dont voici le texte?

ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO SCVLTOR PATVIT
MENSE SECVNDO ANTELAMI DICTUS SCVLTOR FVIT HIC BENEDICTVS

Signifie-t-elle simplement « un sculpteur se révéla et ce sculpteur fut Benedetto appelé Antelami » ou « ce sculpteur fut Benedetto dit d'Antelamo » ou « ce sculpteur fut appelé Benedetto d'Antelamo » ou « ce sculpteur fut Benedetto appelé constructeur » ou « ce sculpteur fut appelé Benedetto le constructeur » ou encore « le constructeur se révéla sculpteur et ce sculpteur fut appelé Benedetto »[2]. La première lecture est peu satisfaisante, car elle reste superficielle et n'explique pas le mot Antelami; or, la difficulté d'une interprétation vient précisément de l'incertitude où l'on est touchant le sens exact d'un tel mot : on sait, par des documents remontant au xe siècle[3], qu'il existait une vallée appelée Antelamo, dont l'emplacement est d'ailleurs inconnu, et qu'elle était le pays d'origine de beaucoup d'hommes experts dans l'art de bâtir; mais on sait aussi que le terme de Magistri Antelami fut de bonne heure employé pour désigner, sans tenir compte de leur origine, tous les artistes du bâtiment; comment décider si Benedetto a reçu le surnom d'Antelami parce qu'il était d'Antelamo ou simplement parce qu'il était sculpteur? Cinq lectures restent donc possibles : les trois dernières me paraissent difficiles à admettre, car elles supposent qu'Antelami a été gravé pour Antelam' (Antelamus) et, de plus, la dernière ne s'accorde guère avec l'arrangement du texte sur la plaque, où Antelami est clairement séparé des mots qui le précèdent; il me semble donc plus conforme au texte d'interpréter Antelami comme l'indication d'un lieu d'origine et, parmi les deux lectures que permet cette interprétation, mes préfé-

[1] Sur l'interprétation, cf. Zimmermann, *Oberitalische Plastik* (Leipzig, 1897), p. 104; Testi, *op. cit.*, p. 42-45; K. Porter, *op. cit.*, III, p. 161.

[2] Cette dernière interprétation a été suggérée comme possible par M. Kingsley Porter (*loc. cit.*).

[3] Cf. Testi, *loc. cit.*

rences iraient à la deuxième (« ce sculpteur fut Benedetto dit d'Antelamo »), qui me paraît mieux suivre le mouvement de la phrase. Mais, tout compte fait, le surnom de Benedetto ne peut pas nous apprendre grand'chose sur ce maître de la sculpture romane italienne, puisque nous ne connaissons pas la situation du pays dont il rappelle



Cliché René Jullian.

FIG. 3. — LA TENTATION D'ADAM ; LA HONTE D'ADAM ET ÈVE.
(Parme : Musée. — Premier chapiteau de la Genèse.)

le souvenir : il faut donc s'en remettre uniquement à l'analyse de l'œuvre pour essayer de définir sa personnalité d'artiste.

*
* *

L'Antelami est un maître tard venu de la sculpture romane, puisque sa première œuvre est de 1178 : à cette date, toutes les écoles romanes ont déjà donné leur pleine floraison et ont cessé de produire

de grandes œuvres et, depuis près de quarante ans, les sculpteurs de l'Ile-de-France travaillent à Saint-Denis, à Chartres, à Reims, à Paris, avec une technique et un sentiment nouveaux qui, durant plus d'un siècle formeront la substance même de toute la sculpture de l'Occident; et c'est alors qu'apparaît en Lombardie, où les sculpteurs romans paraissent avoir donné déjà toute leur mesure, cet artiste puissant qui va exprimer une dernière fois, en un langage dru et savoureux, quelques aspects d'un art qui partout ailleurs est mort ou s'est complètement transformé.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver dans l'art de l'Antelami et de son école, tel que nous pouvons le définir d'après les sculptures de l'ambon de Parme, la trace d'influences nombreuses et diverses. Tout d'abord, naturellement, il n'est pas sans attaches avec les traditions de la sculpture italienne, et particulièrement émilienne, mais il faut préciser le caractère et la rigueur de ces liens.

Les thèmes illustrés par l'école antélamique reproduisent, au moins en partie, certains sujets familiers à l'art italien du XII[e] siècle. Les deux chapiteaux qui racontent avec détails l'histoire d'Adam et d'Ève et de Caïn et d'Abel s'inspirent dans leurs grands traits du cycle de Modène : on y voit figurés la Tentation d'Adam (fig. 3), Adam et Ève réprimandés par Dieu (pl. II), puis chassés par l'ange armé du glaive, puis travaillant (pl. III), le sacrifice de Caïn et d'Abel (fig. 4), le meurtre d'Abel (fig. 5); on verra plus loin que le sculpteur des chapiteaux a donné à toutes ces scènes un cachet personnel, mais, pour le thème général, il reste fidèle aux traditions italiennes. Le troisième chapiteau du musée de Parme peut lui aussi être rapproché d'autres œuvres locales : si les scènes qui y sont sculptées ne se retrouvent pas exactement pareilles dans d'autres monuments, du moins appartiennent-elles à ce cycle de l'histoire des Rois qui paraît avoir été à la mode dans l'Italie du nord, puisque l'on trouve au campanile de Modène des sculptures où est figuré David jouant au milieu de danseurs et de danseuses ou écrivant les Psaumes.

Planche II



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

LA HONTE D'ADAM ET ÈVE; LA RÉPRIMANDE.

(Parme, Musée. — Premier chapiteau de la Genèse de l'atelier d'Antelami.)

Le personnage même de David jouant a été repris par le sculpteur de Parme, bien que dans la scène où il figure, l'Annonce de la mort d'Absalon (pl. IV), il ne s'imposât pas absolument : nul doute qu'il faille voir là un souvenir de la sculpture de Modène, d'autant plus que l'attitude et l'aspect général du personnage sont analogues dans les deux œuvres. C'est aussi sur les sculptures modénaises, celles de la façade cette fois, que le sculpteur des chapiteaux a copié le personnage de Caïn, avec sa grosse tête ronde couverte d'une épaisse calotte de cheveux qui lui donne l'air d'une brute.

Aux œuvres modénaises, le sculpteur des chapiteaux de Parme a emprunté enfin certains types de costume. Par exemple, le manteau dont les pans bordés d'un bourrelet sont agrafés sur l'épaule par une fibule : le Daniel du pontile et le David musicien du campanile[1] à Modène portent ce vêtement, que nous retrouvons aux chapiteaux de Parme sur le Caïn sacrifiant et sur David et Salomon. Les longues robes traînantes à petits plis, dont le sculpteur des chapiteaux aime à vêtir ses figures de femmes, se trouvent déjà, elles aussi, sur certains personnages des scènes de la vie de David au campanile de Modène.

L'Antelami lui-même, en sculptant la Descente de croix, s'est sans doute souvenu des reliefs du pontile de Modène. On a noté[2] déjà la ressemblance des rosettes en forme de boutons qui ornent la corniche supérieure de la Descente de croix avec celles qui garnissent la corniche inférieure du pontile de Modène. Et il y a plus : les personnages de la Descente de croix ont des proportions allongées comme ceux de la Cène du pontile et les draperies qui les revêtent, enveloppant le corps comme une gaine et s'aplatissant sur les épaules, ne sont pas sans avoir quelque ressemblance avec celles de l'œuvre modénaise.

[1] Le manteau est agrafé sur la poitrine et non pas sur l'épaule, mais l'attache est semblable.

[2] Cf. Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst in Mittelalter*, t. I (Marburg, 1923), p. 74.

Enfin la décoration de rinceaux incrustés en mastic brun est, comme l'a remarqué Émile Bertaux [1], l'application d'une technique orientale qui a été sans doute transmise à l'Antelami par l'intermédiaire de l'Apulie, où elle a été fréquemment employée pour la décoration du mobilier presbytéral.

Ainsi il est possible de rattacher l'ambon de Parme à des œuvres italiennes antérieures. Et pourtant les sculptures qui le décorent n'ont pas l'air très italien : c'est qu'au fond elles ont peu de traits communs avec les œuvres caractéristiques de l'art roman italien, celles de Niccolò et Guglielmo; les sculptures auxquelles elles font penser — et il est bon de remarquer que ce sont surtout celles du collaborateur de l'Antelami qui y font penser — sont pour la plupart postérieures à la belle époque de l'art lombard et ne sont plus spécifiquement italiennes, car les influences des pays d'outremonts et surtout de la Provence les ont pénétrées profondément. M. Venturi [2], qui, en prétendant expliquer la formation du style de l'Antelami par les œuvres de ses prédécesseurs immédiats en Italie, a cru renouer les liens avec les premiers maîtres lombards, me paraît avoir voulu réaliser une gageure, car il y a une solution de continuité entre l'art lombard antérieur à 1150 et celui qui se développe après cette date et qui est déjà imprégné d'influences provençales : rattacher — ce qui est très légitime — l'œuvre de l'Antelami et surtout celle de son collaborateur à celles qui se groupent autour du pontile de Modène et qui sont toutes postérieures à 1150 n'aboutit pas, au fond, à des conclusions d'une grande portée et ne permet pas de dire que l'Antelami est l'héritier des grands maîtres lombards. Si l'on veut rechercher l'origine du style antélamique et expliquer, au moins partiellement, par des œuvres antérieures, ce sentiment particulier des formes et de leurs rapports qui le caractérise, ce n'est pas à la

[1] Cf. Bertaux, in *Histoire de l'art* d'André Michel, t. I (Paris, 1905), p. 701.

[2] Cf. Venturi, *op. cit.*, t. III, p. 275 et suiv.



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

L'Expulsion d'Adam et Ève; Adam et Ève travaillant.

(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse de l'atelier d'Antelami.)

sculpture de l'Italie romane qu'il faut demander la solution du problème.

Est-ce à la sculpture antique? De fait, un regard jeté sur les sculptures de l'ambon de Parme permet de retrouver assez facilement sous l'apparence de certaines formes romanes les modèles antiques. Les sculptures des chapiteaux sont particulièrement suggestives : le Dieu qui réprimande Adam et Ève (pl. II) est copié sur le Christ des sarcophages : il n'a pas conservé sa finesse et sa jeunesse de traits, mais il est imberbe comme lui et ce détail est une marque d'origine certaine; le type d'Ève avec ses formes courtes et rondes, ses attaches lourdes, son visage au menton fort, est assez proche des sculptures de certains sarcophages; l'ange qui chasse Adam et Ève du Paradis (fig. 5) semble sortir d'un bas-relief antique : le manteau jeté négligemment en toge sur l'épaule gauche et laissant à nu l'épaule et le côté droit a été évidemment copié sur une statue ou sur une figure de sarcophage antique et les formes du visage et du corps ne démentent pas cette impression; les feuillages qui servent de fond aux scènes du Paradis terrestre sont, eux aussi, dans la tradition des sarcophages : sculptés avec pittoresque, en blanc et noir, et taillés largement à coups de trépan.

L'art du « maître des chapiteaux » est donc tout pénétré de souvenirs antiques et c'est peut-être, à tout prendre, ce qui le rattache le plus étroitement au premier art roman italien, dont les liens avec la sculpture antique sont étroits, — plus qu'on ne l'a souvent reconnu. Mais, si l'on considère les sculptures qui sont l'œuvre propre de Antelami, l'influence de l'antique paraît moins profonde et plus limitée : les anges de l'Antelami sont, eux aussi, demi-nus à la façon antique et la tête de saint Jean peut être curieusement rapprochée du type du philosophe barbu, du « Sénèque », si fréquent dans la sculpture classique : c'est le même visage ridé, à la barbe envahissante, aux yeux profonds et tristes; mais le sentiment des formes

est tout différent et ne donne pas l'impression que le sculpteur ait été profondément pénétré par l'art antique.

Au fond, l'Antelami lui-même n'a pas été attiré par l'antiquité : l'heure n'était pas encore venue d'un Nicolas Pisano, capable d'interpréter l'antique et d'en faire jaillir un art neuf et vigoureux. Ce n'est pas aux œuvres antiques que l'art de l'Antelami s'est nourri, c'est à l'art français et tout particulièrement à l'art provençal.

La signification historique essentielle de la personnalité de l'Antelami m'apparaît de plus en plus comme une emprise de la sculpture italienne par l'art provençal. Vöge avait déjà fort bien vu[1] que l'influence provençale sur Benedetto Antelami était si profonde que, pour la formation de son art, elle avait compté plus que l'ancien art de l'Italie du Nord, que l'antiquité et que la nature. Il est aisé, en effet, de découvrir des traits de ressemblance nombreux entre l'art de l'Antelami et celui des maîtres provençaux et les historiens de l'art ne se sont pas fait faute d'en signaler.

Son iconographie est très clairement inspirée de celle de la Provence. M. Hamann[2] a remarqué très finement que la Descente de croix (pl. I) était faite sur le modèle de la Crucifixion sculptée sur le tympan droit de Saint-Gilles : le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue sont reproduits en effet à Parme, bien que leur présence n'ait guère de sens dans une scène purement humaine comme la Descente de croix ; le motif de l'ange qui pousse la Synagogue est reproduit aussi à Parme, où il est même figuré une deuxième fois, au détriment de la clarté : il est placé symétriquement au-dessus de l'Église, dont il est séparé par le bras droit du Christ et avec laquelle il ne paraît pas avoir de relation très définie. Ces personnages témoignent catégoriquement de l'influence du tympan de Saint-Gilles sur l'œuvre de Benedetto ; je dirai même plus : la Descente de croix s'inspire à la

[1] Vöge, *Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, p. 416).
[2] Hamann, *op. cit.*, p. 74.

fois du tympan et du linteau correspondant où paraissent les Saintes Femmes : en effet, le groupe des femmes dans la scène d'Antelami reproduit exactement, jusque dans le détail de l'attitude et du vêtement, le groupe des trois Maries au tombeau du Christ.



Cliché René Jullian.

FIG. 4. — ADAM ET ÈVE TRAVAILLANT ; LE SACRIFICE DE CAÏN ET D'ABEL.
(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse.)

La draperie a, plus que tout le reste, l'accent provençal. Vöge[1] a déjà noté plusieurs traits de ressemblance dans la manière d'arranger les draperies : les petits plis brisés, qui crèvent l'étoffe de la manche chez cinq personnages de la Descente de croix (des soldats), sont fréquents en Provence, à Arles (les deux saints Jacques du portail), à Saint-Gilles (la statue de saint Paul), à Romans, à Aix ; les petits plis en oblique contre la bordure des poignets sont aussi ins-

[1] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419-421.

pirés de la sculpture d'Arles; c'est encore un parti-pris des sculpteurs arlésiens que le jaillissement continu des plis dans le drapé tombant semi-circulaire, tel qu'on le voit sur la dalmatique de l'Église. On peut encore remarquer beaucoup de façons de draper ou de plisser les étoffes qui rappellent la Provence : les robes descendant en plis droits le long des jambes et s'étalant sur les pieds en épais retroussis horizontaux, qui sont caractéristiques de l'art antélamique, puisqu'on les trouve très souvent aussi bien sur les personnages de la Descente de croix que sur ceux des chapiteaux, font penser à une sculpture du cloître d'Arles, la femme qui fouette l'âne sur le chapiteau de la Fuite en Égypte; les plis creux en forme de pipe, qui font jouer si harmonieusement la lumière et l'ombre sur la dalmatique de l'Église et la robe du Christ ou sur les petites jupes d'Adam et d'Ève travaillant, sont sculptés à l'imitation de ceux qui ornent le manteau de saint Jean au portail de Saint-Gilles, et la dissymétrie suivant laquelle ils sont disposés est un parti-pris qui vient lui aussi de Provence; les petits plis serrant les manches autour des poignets, qui sont si fréquents chez les personnages de la Descente de croix et se retrouvent aussi sur un des chapiteaux (Abel tué, fig. 5), rappellent les œuvres provençales et particulièrement la conductrice d'âne de la Fuite en Égypte[1]; c'est encore à elle que font penser les petits plis si seyants que le voile dessine sur le front des Saintes Femmes; enfin certains détails de technique, comme la taille des plis en facettes pratiquée à plusieurs reprises sur les sculptures de l'ambon (voyez les Saintes Femmes), ont été pris encore à des modèles provençaux. Les broderies des vêtements se retrouvent pareilles elles aussi en Provence et à Parme; l'Antelami aime à semer la bordure des draperies et la masse de l'étoffe elle-même de petits trous au tré-

[1] Ces petits plis se rencontrent aussi dans la sculpture toulousaine (par exemple le David provenant de la Daurade au musée de Toulouse), mais ils sont traités plus librement et sont moins proches de la sculpture antélamique que les plis provençaux.

pan qui donnent l'illusion de la broderie : ce procédé, il l'a pris à la Provence et particulièrement au tympan de la Crucifixion à Saint-Gilles[1], et il l'a utilisé avec une insistance extrême (même sur les chaussures) et, il faut le reconnaître, non sans bonheur; la broderie de trèfles à quatre feuilles sculptés qui borde la dalmatique de l'Église



Cliché René Jullian.

FIG. 5. — LE MEURTRE D'ABEL : L'EXPULSION D'ADAM ET ÈVE.
(Parme : Musée. — Second chapiteau de la Genèse.)

et le casque de la Synagogue reproduit[2] le dessin de celle qui orne au portail d'Arles le vêtement de saint Trophime.

Le type plastique des sculpteurs provençaux ne semble pas avoir séduit l'Antelami autant que leurs draperies : les proportions de ses

[1] Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 74.
[2] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419.

personnages, par exemple, sont différentes de celles des petites statues d'Arles ou de Saint-Gilles. Cependant les formes des visages peuvent, elles aussi, être rapprochées parfois des œuvres provençales; les têtes ovales et fortement charpentées, à la face aplatie avec de gros yeux marqués par de profondes gravures, sont tout à fait dans la tradition provençale : rien de plus suggestif, par exemple, que de comparer les Saintes Femmes de la Descente de croix avec la conductrice d'âne du chapiteau d'Arles dont j'ai déjà si souvent invoqué le témoignage. Certains détails font aussi penser à la Provence : par exemple, les cheveux laineux des personnages de la Descente de croix, qui rappellent[1] le style du sculpteur de saint Michel à Saint-Gilles; ou encore les ailes des anges (pl. I et fig. 1), qu'on a rapprochées[2] avec raison de celles de l'homme ailé qui symbolise saint Mathieu au tympan de Saint-Trophime d'Arles : elles sont bordées en haut par une lisière de plumes semblables à de petites flammes, au-dessous est une zone de plumes assez courtes et au-dessous encore les plumes longues s'étalent sur trois rangs.

Enfin le dessin, sinon la technique, de la bande ornementale qui encadre les plaques de l'ambon a aussi ses prototypes en Provence : on a cité à son propos la guirlande de Saint-Gilles[3] et aussi ce linteau de Maguelone[4], où l'on voit, au milieu de l'acanthe, des feuilles hexagonales profilées d'un beau dessin.

La conclusion qui se dégage de toutes ces remarques, c'est que l'Antelami a connu l'art provençal. On sait que celui-ci avait déjà pénétré en Italie, puisque tout un groupe de sculptures modénaises qui paraissent antérieures à l'époque antélamique portent déjà les traces de son influence; mais son action sur l'Antelami a été trop

[1] Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 75.

[2] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419. Vöge ne parle que des anges de la Descente de croix, mais celui de la plaque du Christ en gloire et celui du deuxième chapiteau de la Genèse peuvent leur être joints.

[3] Cf. Hamann, *op. cit.*, p. 74.

[4] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 421.

marquée et trop précise pour s'être exercée indirectement par leur intermédiaire : Vöge[1] a même noté que des détails comme les plis à crevés des manches ou les plis jaillissants ne se rencontraient pas chez les maîtres modénais précurseurs de l'Antelami et avaient dû, par conséquent, être directement copiés par lui sur les œuvres provençales. Il faut donc supposer que l'Antelami a voyagé en Provence avant de venir à Parme; a-t-il travaillé lui-même dans les ateliers d'Arles, de Saint-Gilles ou d'ailleurs? nous ne savons; mais il a tout au moins regardé de près l'art des maîtres provençaux et rapporté en Italie tout un répertoire de formes où il a largement puisé en sculptant les plaques de l'ambon de Parme et aussi, semble-t-il, en dirigeant le travail du sculpteur des chapiteaux : celui-ci, en effet, ne paraît pas avoir été intimement pénétré par l'art provençal et si son œuvre en montre tout de même la trace, à vrai dire visible seulement en quelques traits épars, c'est sans doute que l'intervention personnelle de l'Antelami l'y a insérée.

L'empreinte provençale est si marquée sur l'Antelami que l'influence des autres écoles romanes paraît bien fragmentaire; sans doute même s'est-elle exercée indirectement par l'intermédiaire de la Provence.

La manière de draper les longues robes à petits plis (pl. IV) n'est pas sans faire penser à la sculpture toulousaine, par exemple au chapiteau de Saint-Étienne conservé au musée de Toulouse et illustrant la parabole des Vierges sages et des Vierges folles : ce sont les mêmes plis minces, légers, flous et serrés, rendus tout de même avec moins de grâce et plus de lourdeur par le sculpteur parmesan. Faut-il en conclure que les sculpteurs antélamiques ont connu directement l'art toulousain? Je ne le pense pas, car ces plis légers sont le seul détail qui évoque à Parme les grâces de l'Aquitaine : s'ils n'ont pas été copiés sur le vif ou empruntés à l'œuvre modénaise qui en offrait, on

[1] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 419-420.

l'a vu, une ébauche, il faudra supposer que l'Antelami en a rapporté le dessin de Saint-Gilles, où il a dû, semble-t-il, rencontrer le sculpteur de la statue de saint Michel, qui était sans doute un Toulousain.

C'est encore vers la Provence que nous ramène en fin de compte l'étude des gâbles et des pinacles qui couronnent les chapiteaux du musée. Il est curieux de trouver des gâbles aussi caractérisés sur des chapiteaux de la fin du XIIe siècle : comment les expliquer? Faut-il penser aux clochers limousins et périgourdins, et particulièrement à celui de Brantôme, dont les gâbles surmontant les baies sont ornés, comme à Parme, d'un cercle creusé? ou aux portails de l'Ile-de-France, qui s'abritent si souvent sous des gâbles[1]? C'est peu probable. L'idée qui vient à l'esprit, c'est de les rapprocher des dais qui abritent les statues-piliers et des architectures qui surmontent les chapiteaux historiés au portail Royal de Chartres : la Nativité de Jésus est sous une architecture qui se compose, comme à Parme, de trois pinacles séparés par deux arcs, et le dais de la statue sans tête de la porte gauche comporte un édicule surmonté d'un toit à double rampant qui rappelle un gâble; et même, parmi les édifices en miniature qui abritent le mois de janvier à la porte gauche, il en est un, celui du milieu, qui a des petits arcs surmontés d'un gâble ajouré comme ceux de Parme. Vöge[2] avait déjà aperçu des analogies entre les deux séries de sculptures, mais il n'y avait pas vu une preuve suffisante que l'Antelami eût connu Chartres; il assignait une origine provençale à ce motif architectural, qu'il rapprochait, avec sa sûreté de coup d'œil habituelle, de la décoration de la porte du Paradis à la frise de la façade d'Arles; cette dernière suggestion doit être retenue : c'est à Arles que l'Antelami a dû connaître l'emploi décoratif des gâbles et si l'influence de Chartres ne doit pas être absolument écartée (l'idée de couronner les chapiteaux par une architecture de fantaisie doit

[1] Sur la question des gâbles, voir E. Lefèvre-Pontalis, *Les origines des gâbles* (in *Bulletin monumental*, 1907).

[2] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 414 et 417.

être d'origine chartraine[1]), sans doute s'est-elle exercée par l'intermédiaire d'un artiste migrateur que l'Antelami a rencontré en terre provençale; en effet, l'influence de la sculpture de Chartres n'apparaît pas par ailleurs assez nettement dans la première œuvre d'Ante-



Cliché René Jullian.

Fig. 6. — La Reine de Saba; Absalon.

(Parme : Musée. — Chapiteau des Rois.)

lami pour qu'on puisse supposer qu'il ait fait dès cette époque le voyage de Chartres que sans nul doute il a accompli plus tard.

Ainsi c'est, en fin de compte, à la Provence que revient le privilège d'avoir vraiment formé la personnalité artistique de l'Antelami.

[1] Vöge a bien invoqué certains chapiteaux du pontile de Modène, mais le motif y est, me semble-t-il, trop sommaire pour avoir pu inspirer l'Antelami.

.˙.

Mais les influences très diverses, et en particulier l'emprise très forte de la sculpture provençale, n'empêchent pas les sculptures de l'ambon de Parme de faire une forte impression d'originalité.

Il est difficile d'établir la part d'invention qui revient à nos sculpteurs dans le programme iconographique; quelques-unes des scènes qu'ils ont illustrées sont, à vrai dire, curieuses et ne se rencontrent pas ailleurs. C'est ainsi que la plaque abîmée conservée au musée (fig. 1) représente le Christ et les Évangélistes entre les quatre pères de l'Église latine; la présence de ces quatre personnages est singulière et je n'en connais pas d'autre exemple dans toute la sculpture romane; il est, du reste, probable qu'une représentation aussi chargée de sens[1] a été inspirée au sculpteur par un homme d'Église.

Parmi les représentations de l'histoire des Rois, il y en a une qui est aussi une rareté : on a beaucoup discuté sur la signification de la scène (fig. 6 et pl. IV) où figure le David musicien et on y a vu successivement l'histoire d'Abisag[2] et celle de Béthsabée[3], alors qu'elle se rapporte en réalité à celle d'Absalon[4]; le cavalier, qui doit être joint à cette scène, est en effet couronné et porte les cheveux longs et le personnage qui est à la droite de David et tend l'index vers lui n'est pas, comme on l'a généralement cru, une femme, mais un jeune homme que son âge et son court vêtement désignent pour le mes-

[1] Au-dessus de la scène court une inscription, malheureusement tronquée, qui semble commenter le sens symbolique de cette scène où paraissent les deux groupes de quatre personnages qui ont parlé du mystère rédempteur du Christ; voici le texte :

REBVS IN ACTORIS IIII QVATTVOR VNIVS HORIS + EX SPECIE FACTIS V̄T CORPORA MISTICA NACTI + NON SINE RE CERTA PENNIS OCVLISq/ REFERTA + I ......

[2] Cf. Zimmermann, *op. cit.*, p. 111.

[3] Cf. K. Porter, *op. cit.*, p. 163.

[4] Je dois à M. Émile Mâle cette suggestion, qu'un examen attentif de l'œuvre a pleinement confirmée.

Planche IV



Cliché Istituto Nazionale L. U. C. E.

L'Annonce de la mort d'Absalon; le Jugement de Salomon.

(Parme : Musée. — Chapiteau des Rois de l'atelier d'Antelami.)

sager qui vient apporter à David la nouvelle de la mort de son fils. Le « maître des chapiteaux » a-t-il inventé cette scène, l'a-t-il copiée sur un monument ignoré de nous? Il n'est pas possible d'en décider : nous ne pouvons que constater son caractère exceptionnel.

D'autres scènes, assez rares elles aussi, méritent d'être signalées : le Jugement de Salomon (pl. IV et fig. 7) et la reine de Saba[1] trônant au milieu de deux femmes (fig. 6 et 7), ces deux symboles de la sagesse, qui complètent la décoration du chapiteau des Rois, ne sont pas des banalités dans l'art roman, qui s'est contenté généralement de représenter isolées les figures de Salomon et de la reine; il est difficile de savoir où le sculpteur de Parme a pris le thème de ces scènes[2], dont l'une au moins, celle du Jugement de Salomon, était déjà connue du premier art chrétien.

Les autres scènes, dont l'iconographie est plus commune, et qui sont souvent inspirées, on l'a vu, par des monuments antérieurs, revêtent tout de même un aspect assez neuf : les sculpteurs de l'ambon aiment à raconter les scènes en détail et cela les conduit à modifier l'iconographie traditionnelle. C'est ainsi que l'Antelami a grossi le nombre des personnages de la Descente de croix en y faisant figurer, outre les acteurs essentiels du drame (le Christ, Marie, saint Jean, Joseph d'Arimathée et Nicodème), tous les personnages symboliques ou réels qu'il a empruntés au portail de Saint-Gilles (le Soleil et la Lune, l'Église et la Synagogue avec les anges, les Saintes Femmes, le centurion) et quelques autres encore (les soldats de la suite du centurion et ceux qui se disputent la robe du Christ) : on a l'impression que l'artiste a voulu enfermer dans les limites de son bas-relief tous les aspects du drame. Le « maître des chapiteaux » a le même désir : aussi le voit-on dédoubler les scènes de la Tentation en représentant successivement la Tentation d'Ève (fig. 2), puis celle d'Adam (fig. 3), — la

[1] La figure est certainement une femme, quoi qu'aient dit MM. Venturi et K. Porter.

[2] Il est curieux de constater que certaines figures féminines portent des sortes de turbans : est-ce un souvenir d'un modèle oriental?

honte des deux coupables, puis leur réprimande (pl. II); c'est encore par désir de mieux exprimer la signification des scènes qu'il a varié le vêtement d'Adam et d'Ève : d'abord revêtus de la belle robe d'innocence (contrairement à la lettre du texte sacré), puis nus et honteux de l'être, enfin vêtus du pagne misérable des paysans.

S'il est possible de trouver une certaine unité dans l'interprétation de l'iconographie par les deux sculpteurs de l'ambon de Parme, en revanche leurs deux personnalités s'accusent par la diversité du sentiment et de l'interprétation des formes.

Le « maître des chapiteaux » est un narrateur qui aime à orner son récit de jolis détails : certaines scènes de la Genèse donnent l'impression d'un tableau de genre. Ainsi, dans la scène de la Tentation d'Ève, Adam, avec ses beaux habits, ses cheveux ondulés et sa fleur entre les doigts, a l'air d'un noble seigneur paressant sous les ombrages, et Ève, qui, des mains et de la tête, minaude devant le serpent, lui fait une compagne parfaitement assortie. La scène où les coupables se cachent dans les branches est traitée avec souci du pittoresque : on voit les deux délinquants à califourchon sur les branches, à demi cachés par les larges feuilles. C'est une Bible d'où la majesté et la terreur sont absentes; même la scène de l'expulsion du Paradis (pl. III) n'arrive pas à être terrible : les deux coupables, qui se hâtent avec un air effrayé en jetant tous deux le même regard craintif derrière eux, frisent presque le comique.

Le même goût de faire joli apparaît dans le traitement des formes. Les corps sont bien tournés et potelés et la caresse du ciseau y accroche la lumière et fait jouer les ombres dans les fossettes d'un modelé tout en finesses; il suffit de comparer l'Ève de Parme avec celle de la façade de Modène pour sentir la différence des deux arts : l'Ève de Modène n'a rien de séduisant, celle de Parme a les charmes robustes, mais point disgracieux, d'une paysanne; la ligne ondulée de ses cheveux bien peignés, les traits calmes de son visage ajoutent je ne sais quelle subtilité à l'attrait de son jeune corps. Les draperies, sculptées

avec finesse et avec un sens charmant des jeux de la lumière, ont le même air d'élégance un peu fruste.

Cet art, très formel et un peu mievre parfois, rachète sa facilité par une certaine recherche de l'expression psychologique et par un sen-



Cliché René Jullian.

Fig. 7. — Le Jugement de Salomon; la Reine de Saba (Parme : Musée. — Chapiteau des Rois.)

timent très fort de la composition architecturale. Toutes les scènes sont admirablement ordonnées sous les baldaquins : une figure s'abrite sous chaque arc et les pinacles des angles s'appuient presque toujours sur la tête d'un personnage; parfois même le feuillage contribue à accentuer les lignes maîtresses du chapiteau. Ainsi les chapiteaux (voyez celui des Rois) donnent par leur équilibre et leur solidité une satisfaction sans mélange, car les lignes essentielles de leur architecture sont mises en valeur, d'autant mieux que les per-

sonnages sont parfois sculptés presque en ronde bosse[1]; les chapiteaux de Parme sont dignes des meilleures œuvres de la sculpture romane.

Le souci de recherche psychologique apparaît par exemple dans la scène de l'Annonce de la mort d'Absalon (pl. IV), où David, écoutant le messager lui raconter impassible le triste événement, s'arrête de jouer de l'instrument qu'il tenait entre ses mains et regarde au loin, perdu dans une sombre méditation : on ne saurait exprimer plus simplement et plus fortement le passage de la joie à la douleur.

Différente et plus accusée est la personnalité de l'Antelami. Ce qui domine chez lui, ce n'est point le goût du détail pittoresque, la recherche de la grâce ou de l'expression des sentiments, c'est le souci de la grandeur. Ainsi s'expliquent tous les traits de son œuvre.

D'abord la composition. L'admirable symétrie qui règne aussi bien dans le bas-relief du Christ en gloire (fig. 1) que dans celui de la Descente de croix (pl. I) laisse une impression de calme et de majesté : dans la dernière de ces deux œuvres, on croirait voir deux processions qui viennent se rencontrer à la Croix du calvaire, celle de l'ancien monde qui suit la Synagogue, celle du monde nouveau que dirige l'Église, tandis qu'au-dessus plane le monde céleste des anges et des astres jusqu'où se dresse la grande croix du Christ. Une telle composition, où l'on croit sentir passer l'esprit du grand art de Ravenne, a le mérite de s'accorder admirablement aux exigences de la composition monumentale : voilà peut-être le seul trait où l'art de l'Antelami se rencontre avec celui du « maître des chapiteaux ».

Les attitudes, les proportions et les formes sont étudiées en vue du même effet. La recherche de l'expression des sentiments individuels n'a pas de place ici : les physionomies sont calmes et c'est à peine si les traits distendus du visage du Christ, un léger pli à la bouche de la Vierge ou quelques accents dans les traits de saint Jean

[1] Ce détail a été relevé par Zimmermann (*op. cit.*, p. 112).

rompent la monotonie des visages plats et lisses. Les formes des corps sont raides et tendues dans une implacable verticalité et elles ont le poli sans nuances de l'ivoire. Les attitudes gardent une réserve voulue; quelques gestes rituels ou indispensables à l'interprétation de la scène ont seuls été retenus par le sculpteur et jamais il ne les a accentués pour forcer l'expression : même le groupe des soldats qui se disputent la robe du Christ conserve l'attitude calme qu'exige le mystère. Les proportions assez allongées, plus qu'elles ne le sont d'ordinaire dans l'art roman italien ou provençal, contribuent, elles aussi, à donner l'impression de la noblesse et de la majesté.

Les draperies, enfin, sont interprétées dans le même esprit. On a déjà noté[1] avec quelle rigueur géométrique l'Antelami stylisait les plis obliques des manches et avec quelle netteté méticuleuse il alignait les plis des robes; le parcours des plis est toujours aussi clair et régulièr que possible et c'est ce parti-pris qui donne aux draperies de l'Antelami, pourtant si proches de l'art provençal, leur accent personnel. Elles sont dessinées largement, sans recherche de pittoresque et sans repentirs : on les dirait coulées dans le bronze. Elles prennent la lumière par les arêtes vives que forment les faces des plis en se coupant : les plis sont souvent traités en une sorte de relief polygonal. Tous ces traits accentuent la majesté un peu hiératique de ces figures, qui ressemblent presque à des colonnes cannelées.

Il y a un tel accord entre les divers éléments de la composition et une telle perfection dans le métier que l'on peut vraiment parler d'un style; l'analyse est impuissante à exprimer la plénitude de ce sentiment de calme et de noblesse dont l'œuvre est toute pénétrée et qui saisit si fortement. L'Antelami se révèle grand artiste et jamais peut-être il n'atteindra plus aussi haut : il s'est, du premier coup, donné tout entier.

Tels sont les deux maîtres qui ont collaboré aux sculptures de l'am-

[1] Cf. Vöge, *op. cit.*, p. 420.

bon de Parme. Les fragments de ce monument ont une certaine unité de style, qui vient du sens très vif de la composition architecturale commun aux deux sculpteurs et des nombreux souvenirs de l'art provençal que l'Antelami a semés dans toutes les parties de l'œuvre. Mais les deux artistes sont au fond bien différents. L'un a gardé des attaches avec l'art lombard et aime à regarder l'antiquité; l'autre est tourné vers l'art étranger et a même fait le voyage de Provence. L'un est un sculpteur élégant et plaisant, qui s'amuse aux détails du récit et aux finesses de la forme; l'autre est un maître austère, qui a le goût et le sens du grand art et qui y subordonne toutes les parties de l'œuvre : c'est à lui qu'il appartint de créer le style dont la sculpture italienne vécut durant trois quarts de siècle, jusqu'à l'apparition de Nicolas Pisano.

René JULLIAN

MANUSCRITS BOLONAIS DU DÉCRET DE GRATIEN

CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE VATICANE

La miniature bolonaise a fait l'objet d'un grand nombre de travaux de détail[1], mais il n'en existe pas encore d'histoire d'ensemble. Les ouvrages généraux n'y consacrent que d'assez sommaires mentions[2] et le livre plus spécialisé de M. Paolo d'Ancona[3] ne comporte pas sur la miniature bolonaise les développements que paraît mériter son importance et l'abondance de ses productions.

C'est que le *studium* bolonais et ses œuvres demeure encore assez mystérieux pour nous en dépit de toutes les études dont il a fait l'objet. Les plus importantes de ces études ou bien ne s'attachent, en dépit de leurs promesses, qu'à un petit nombre de monuments[4] choisis surtout pour leur valeur artistique, ou poursuivent d'assez vaines recherches d'attribution des manuscrits connus aux quelques noms d'enlumineurs qui nous sont parvenus[5], ou encore s'appliquent à

[1] La plupart seront énumérés au cours de cet article; on trouvera les éléments d'une bibliographie dans Venturi, *Storia dell' arte italiano*, t. V, p. 1004; dans Paolo d'Ancona, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle, passim*, et plus encore dans P. Toesca, *Storia dell' arte italiana, il medioevo*, t. II, p. 1134.

[2] Venturi, *ouvr. cité*, V, p. 1004 et suiv.; Toesca, *ouvr. cité*, t. II, p. 1045-1072.

[3] Paolo d'Ancona, *ouvr. cité*.

[4] Erbach de Fuerstenau, *La miniatura bolognese del Trecento*, dans l'*Arte*, XIV, 1911, p. 3-12 et 107-117.

[5] Paolo d'Ancona, *L'arte d'Oderisi da Gubbio*, dans *Dedalo*, II, 1921, p. 89; L. Ciaccio, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del sec. XIV, Pseudo-Nicolo e Nicolo di Giacomo*, dans l'*Arte*, X, 1907, p. 104-115; C. Frati, *A proposito di Nicolò da Bologna*, dans *Rivista delle Biblioteche*, IV, 1893, p. 155-157. Cf. G. Castelfranco, *Boll. d'Arte*, VIII, 1929, p. 529-555.

élucider des questions d'influence sans arriver à des résultats décisifs, en raison du peu de matériel vraiment bien connu[1].

Les pages qui suivent ont simplement pour but d'augmenter ce matériel par l'étude d'un certain nombre de manuscrits, inconnus ou peu connus, de provenance certaine. Ces manuscrits ont de commun leur origine, leur contenu, ils n'ont été choisis pour cette étude que par le hasard qui a décidé de leur présence parmi les collections de la bibliothèque Vaticane. C'est dire qu'il ne faut attendre de ce travail aucune conclusion générale, aucune idée ou hypothèse d'ensemble sur l'histoire de la miniature bolonaise; son but est beaucoup plus humble et beaucoup plus précis : c'est seulement de décrire et de faire connaître des monuments en général inédits, d'apporter quelques faits établis avec certitude dont, dans une seconde partie, nous essayerons de dégager quelques conclusions sur des points particuliers et ne valant que pour les manuscrits décrits plus haut.

Il est souvent très difficile de connaître la provenance exacte des manuscrits enluminés; pour l'école de Bologne on ne possède guère de miniatures dont l'origine soit établie par une mention précise en dehors des livres des Statuts, datés de temps et de lieu, conservés à Bologne[2]. Mais de très nombreux textes, soit des passages d'auteurs contemporains[3], soit d'innombrables chartes conservées aux archives de Bologne, nous apprennent que l'on fabriquait à Bologne un nombre considérable de manuscrits juridiques que les étudiants, leurs grades pris, emportaient ensuite dans toute l'Europe.

[1] Surtout M. Dvorak, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento* dans *Mitth. des Inst. für österr. Geschichtsforschung*, VI, 1901, p. 792-820.

[2] On en trouvera l'énumération notamment dans Malaguzzi-Valeri, *La miniatura in Bologna dal secolo XIII al secolo XVIII*, *Arch. Stor. Ital.*, série V, t. XVIII (1896), p. 256, et avec plus de détails dans un article du même auteur, *Le collezioni delle miniature nell' Archivio di Stato da Bologna*, *Arch. stor. dell' arte*, t. VII, 1894, p. 1 et suiv.

[3] Cf. les textes cités par Malaguzzi-Valeri dans l'article cité, *Arch. Stor. Ital.*, série V, t. XVIII, p. 243-315, et les documents d'archives cités ou publiés au cours du même travail.

Au XIIIe et au XIVe siècle il n'y avait que deux centres véritablement importants pour la fabrication des livres de droit : Bologne et Paris, ce dernier ne produisant du reste que des livres de droit canonique[1]. Il est toujours facile, ou tout au moins possible, de distinguer un manuscrit parisien d'un manuscrit italien et, dans ce dernier cas, quand il s'agit d'un ouvrage juridique il y a une présomption très forte en faveur de Bologne[2]. Les manuscrits du Décret de Gratien fournissent donc des matériaux dont l'origine est généralement facile à reconnaître.

Pour des raisons qui n'ont rien de scientifique, cette étude ne portera que sur les manuscrits de Gratien qui se trouvent à la bibliothèque Vaticane. Mais parmi ces manuscrits tous ceux qui renferment des miniatures seront étudiés; notre choix, en effet, n'a été guidé par aucune considération d'ordre artistique. Pour faire l'histoire de l'art, comme pour l'histoire littéraire, il ne faut pas seulement étudier les œuvres les plus belles, mais toutes les œuvres et la contemplation des chefs-d'œuvre ne doit pas faire oublier la grande masse de la production courante. Cela surtout quand il s'agit d'un art comme la miniature où les tempéraments individuels ne jouent qu'un rôle assez faible dans l'évolution générale.

Dans les œuvres secondaires, en raison même de leur faiblesse, les influences extérieures se marquent avec plus de netteté, les procédés et les artifices de la technique se manifestent plus clairement et les intentions iconographiques sont plus lisibles, n'étant pas voilées par le charme qui se dégage de l'œuvre supérieure.

On a étudié généralement les miniatures par écoles et dans les écoles, dès que faire se peut, par auteurs; elles ont été plus rarement classées et rapprochées en tant qu'illustrations d'un texte donné. Il est intéressant cependant de considérer les miniatures à ce point de

[1] Max Dvorak, *ouvr. cité*, p. 812.

[2] Cependant on a aussi travaillé à Sienne, ainsi un beau Décret de 1272 signalé par E. de Fuerstenau, *Arte*, XIV, 1911, p. 3 Cf. *infra*, p. 238.



vue qui seul permet des conclusions précises en matière d'iconographie et qui aide à discerner les rapports des centres artistiques entre eux[1].

Les manuscrits juridiques, comme l'a si bien montré K. von Amira[2] à propos des manuscrits à peintures du *Miroir de Saxe*, ont à cet égard une importance spéciale. Il n'y avait pas en ce qui les concerne de tradition antique ou byzantine dont les artistes eussent pu s'inspirer. Il leur a fallu créer de toutes pièces une iconographie nouvelle pour exprimer des concepts particulièrement peu plastiques. Il est intéressant de rechercher par quels procédés ils ont voulu résoudre ces difficultés.

Le ms. Vat. Ross. 595[3] contient du fol. 5 au fol. 12 inclus un fragment du *Decretum abbreviatum* qui constitue un précieux monument de la miniature lombarde dans la seconde moitié du XIIe siècle[4].

[1] Voici quelques ouvrages, dont nous nous sommes inspirés, où les miniatures ont été étudiées sous cet aspect : Tikkanen, *Die Psalterillustration in Mittelalter*, 1895, in-4° ; A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, Paris, 1909, 3 vol. in-8°; du même, *La Bible moralisée*, 1911-1921, 4 vol. in-4°; Anton Springer, *Die Psalterillustration im fruehen Mittelalter*, Leipzig, 1880, in-8°; Alfred Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans*, dans *Jahrb. der Kunsthist. Sammlung. des allerh. Kaiserh.*, XXXI, 1913-1914, p. 1.

[2] Karl von Amira, *Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegel*, Leipzig, 1902, 1925, 1926, 1 vol. in-fol. et 2 vol. in-4°.

[3] On en trouvera une description très complète dans Hans Tietze, *Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*, Leipzig, 1911, in-4°, t. V des *Beschreib. Verzeichnis der illum. Handsch. in Osterreich*, publiées par l'Institut pour l'histoire d'Autriche, p. 57 et 58.

[4] Tietze, *ouvr. cité*, p. 57, date ce manuscrit de la première moitié du XIIe siècle; cette date est inadmissible, car le Décret a été composé entre 1140 et 1150 : P. Fournier, *Deux controverses sur les origines du Décret de Gratien*, dans *Revue d'histoire et de littérature religieuses*, III, 1898, et l'abrégé du Ross. 595 n'a pu être rédigé beaucoup avant 1160 et l'on ne peut faire remonter les miniatures plus haut que cette date. Tietze les rapproche de celles du manuscrit de la bibliothèque capitulaire de Plaisance, dans Venturi, *Storia*, III, p. 453, fig. 421 et 422, qui paraît avoir été terminé en 1140; or, le Ross. 595 témoigne d'un art beaucoup plus

Le *Decretum abbreviatum* n'est qu'un résumé de l'ouvrage de Gratien, mais il peut nous donner une idée, faute d'un exemplaire de l'ouvrage complet, de la façon dont on concevait alors l'ornementation d'un ouvrage juridique. Or, cette ornementation reste purement décorative : grandes lettres ornées comme les initiales I des fol. 5, 7 v°, 9 v°, filets d'encre de couleur répandus dans les marges, figurines allongées et linéaires qui remplacent l'initiale I : un dragon aux fol. 6 v° et 12, un homme aux fol. 5 v°, 8, 10, un moine au fol. 9, une espèce de harpie au fol. 10, des poissons, des chiens, des lièvres, etc.

Les illustrateurs de cette époque ne s'enhardissaient pas encore à traduire par des images les concepts du droit canonique[1].

Le ms. Vat. lat. 1369[2] date vraisemblablement de la première moitié du XIIIe siècle. Il avait été préparé pour l'illustration, le scribe avait laissé de place en place des espaces blancs destinés à être remplis par le miniaturiste. Une seule miniature a été exécutée, mais l'examen du manuscrit permet de constater que dès cette époque la tradition était fixée quant aux endroits à illustrer.

On sait que le Décret est divisé en trois parties; on trouve une miniature en tête de chacune; la seconde partie est divisée en trente-six causes, il y a une miniature en tête de chacune des causes. D'assez bonne heure, on prit l'habitude de mettre à part sous le titre *de penitentia* la question III de la cause XXXIII[3]. Cette division du texte

avancé que le manuscrit de Plaisance, dont Venturi relève le coloris maladroit, *ouvr. cité*, p. 454.

[1] Une ornementation purement décorative se rencontre aussi dans le beau manuscrit Pal. lat. 621, d'origine rhénane, comme en fait foi le style des enluminures et la provenance : diocèse de Worms.

[2] Décret de Gratien avec la glose ordinaire, 435×260 millim., rel. peau rouge, armes de Pie VII et du cardinal de Zelada, 374 fol., plus 2 de garde.

[3] Dans le Vat. lat. 1369, le traité *de Penitentia*, bien que muni d'un titre courant spécial, n'est pas encore séparé du reste de la c. XXXIII et ne devait pas être précédé d'une miniature.

est, elle aussi, précédée d'une miniature. L'illustration du Décret, à Bologne, comprendra désormais trente-neuf miniatures.

Dans le Vat. lat. 1369 la seule miniature exécutée se trouve en tête de la première partie. Elle illustre la distinction I[1]. *Humanum genus*, dit Gratien, *duobus regitur, naturali videlicet jure et moribus*. L'illustrateur n'a retenu que les deux premiers mots du texte; dans l'H du mot *humanum* il a représenté, au-dessus de la barre, le pape qui reçoit le Décret des mains de Gratien agenouillé devant lui. Au-dessous de la barre il a peint Adam et Ève, vêtus de peaux de bête, symbolisant le genre humain. Ève file, Adam assis, les jambes repliées, les bras croisés, la contemple (fig. 1).

La disposition du premier mot de chaque partie qui devait être précédée d'une illustration, écrit en grosses lettres de couleur et privé de son initiale, montre que chaque illustration consistait en une lettre historiée. Au fol. 342 se trouve une représentation qui relève plutôt de l'art du scribe que de celui de l'enlumineur et que nous ne rencontrerons plus : c'est celle des degrés de parenté : un homme debout tient étalé sur son corps le schéma qui permet de calculer la parenté selon le mode canonique. C'est un dessin à la plume fort grossier.

Le ms. Vat. lat. 1374[2] est incontestablement d'origine bolonaise, comme en font foi l'écriture, les lettrines, masques divers sur fonds d'or, la couleur des ornements et aussi certains tons qui reviennent fréquemment dans les miniatures. Mais ce manuscrit est un exemple typique de la miniature bolonaise, complètement soumise aux influences françaises. On peut le dater de la fin du XIII[e] siècle et l'on a déjà relevé combien fortement s'est manifestée l'influence française à Bologne à cette époque[3]. Dans notre manuscrit elle se montre à

[1] Cette miniature mesure 70×73 millim., elle est sur fond bleu avec un encadrement rouge.

[2] 334 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 485×283 millim., rel. peau rouge aux armes du cardinal Lambruschini.

[3] Ces influences ont été relevées d'abord par T. Gerevich, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento*, dans *Rassegna d'Arte*,

presque toutes les pages : dans les architectures, qui n'ont rien de fantastique, mais qui sont de bon style gothique, dans le dessin, où certains personnages fins et élégants se cambrent et s'allongent, comme dans les meilleures pages parisiennes du temps de Philippe



Fig. 1. — Gratien présente le Décret au Pape; Adam et Ève. (Vat. lat. 1369, fol. 1.)

le Hardi. Dans la couleur, l'habituelle palette bolonaise, acide et conventionnelle, est transformée par une série de noirs brillants, de bleus et de rouges profonds. Elle s'est réfugiée dans les parties ornementales, mais, même là, c'est de modèles parisiens que s'est inspiré l'auteur du faucheur du fol. 128 v°, qui semble sorti d'un bas-relief d'Amiens, ou des chevaliers se chargeant du fol. 123. Enfin les fonds bleu foncé aux fines arabesques blanches gouachées, si fréquents dans les manuscrits français, alternent ici avec les fonds d'or.

Voici la liste des miniatures du ms. Vat. lat. 1374 :

1. Fol. 1, prima pars Decreti[1]. — 2. Fol. 73 v°, secunda pars, causa I. —

IX, 1909, p. 197-199. Cf. aussi P. d'Ancona, *La miniature italienne*, p. 17 et 18.

[1] Les miniatures mesurent en moyenne de 7 à 6 centimètres sur 8 à 7.

3. Fol. 92 v°, causa II. — 4. Fol. 108 v°, causa III. — 5. Fol. 116, causa IV. — 6. Fol. 117 v°, causa V. — 7. Fol. 120, causa VI. — 8. Fol. 123, causa VII. — 9. Fol. 129, causa VIII. — 10. Fol. 131 v°, causa IX. — 11. Fol. 134 v°, causa X. — 12. Fol. 137 v°, causa XI. — 13. Fol. 148 v°, causa XII. — 14. Fol. 158 v°, causa XIII. — 15. Fol. 163, causa XIV. — 16. Fol. 166, causa XV. — 17. Fol. 170 v°, causa XVI. — 18. Fol. 184, causa XVII. — 19. Fol. 187 v°, causa XVIII. — 20. Fol. 190 v°, causa XIX. — 21. Fol. 191 v°, causa XX. — 22. Fol. 193 v°, causa XXI. — 23. Fol. 195 v°, causa XXII. — 24. Fol. 203, causa XXIII. — 25. Fol. 224 v°, causa XXIV. — 26. Fol. 235, causa XXV. — 27. Fol. 238 v°, causa XXVI. — 28. Fol. 245, causa XXVII. — 29. Fol. 252 v°, causa XXVIII. — 30. Fol. 255 v°, causa XXIX. — 31. Fol. 257, causa XXX. — 32. Fol. 260, causa XXXI. — 33. Fol. 262, causa XXXII. — 34. Fol. 270, causa XXXIII. — 35. Fol. 300, causa XXXIV. — 36. Fol. 301, causa XXXV. — 37. Fol. 307 v°, causa XXXVI. — 38. Fol. 309, tertia pars, *de consecratione*.

Le parti pris décoratif, qui domine chez les maîtres français de la même époque, se manifeste aussi fortement dans notre manuscrit, au grand dam de la véracité de l'illustration. L'enlumineur paraît plus soucieux de couper la monotonie des pages par de petits tableaux plaisants à l'œil que de matérialiser dans ceux-ci le contenu du texte. Ce qui explique le nombre élevé des miniatures qui n'ont aucun rapport avec le texte[1] et de celles qui, s'y appliquant plus ou moins vaguement, répètent des figurations déjà employées.

Cependant dans maints tableaux se révèle un effort pour traduire en images les idées exprimées par le texte[2]. Souvent l'enlumineur

[1] N° 7, il s'agit dans le texte d'un évêque troublé par deux débauchés dans la possession de son siège, la miniature représente un évêque assis entre un laïc et un abbé. — N° 10, on voit sur la miniature un évêque debout entre deux moines, le texte parle d'un métropolitain excommunié outrepassant ses pouvoirs. — N° 22, un moine entre un évêque et un juge séculier, la c. XXI parle des abus d'un archiprêtre. — La c. XXIII, où il est question d'hérétiques opprimant des catholiques, est précédée d'une miniature, n° 24, représentant deux laïcs assis entre deux autres, debout, qui s'en vont. — Le n° 35 montre un évêque trônant entre divers personnages; dans la c. XXXIV il est question du mariage de la femme d'un absent. Aucun rapport non plus avec le texte aux n°s 12, 15, 25, 26.

[2] Les miniatures n°s 28, 29, 30, 33, 34 et 37 illustrant des textes, causes XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIII, XXXVI, se rapportant au mariage, présentent toutes des scènes plus ou moins semblables : un homme et

s'en tire avec une image très simple, schématique, où il place côte à côte les objets ou les personnages énumérés dans la première ligne du texte, ou figurant l'action qui y est décrite. La miniature 3 représente un évêque debout entre deux personnages dont l'un, laïque, lui enlève sa mitre, et l'autre, chevalier, emporte la crosse et le siège; la cause II contient ces phrases où, négligeant le reste, l'enlumineur a puisé son inspiration : *Quidam episcopus... a laico impetitur... expoliatur tamen episcopus.* Ce faisant il trahit le texte, alors qu'au n° 4 une représentation du même genre est parfaitement adaptée au texte de la cause III : *Quidam episcopus a propria sede dejectus est.*

Au n° 5 (cause IV), l'artiste a juxtaposé au petit bonheur dans trois panneaux le pape, parce qu'il s'agit du jugement d'un évêque, l'évêque, un personnage représentant l'*accusator* du texte et un enfant, qui est le témoin trop jeune[1]. La cause VIII débute par ces mots : *In extremis agens quidam episcopus*, que seuls l'enlumineur a retenus en nous montrant[2] un évêque étendu dans son lit, recevant un abbé et un religieux. Au n° 11, on voit au centre le pape et un évêque assis côte à côte, à gauche un laïc debout montre une église; cette miniature symbolise les démêlés d'un évêque avec le propriétaire d'une église privée dont il est question au début de la cause X. Dans la

une femme se tiennent par la main, un homme et une femme en présence d'un prêtre ou d'un évêque. Le n° 21 reproduit à peu près le n° 20; cf. *infra*, p. 228. Les n°s 32 et 36 reproduisent exactement les mêmes scènes : à gauche un personnage (un homme au n° 32, une femme au n° 36) mort, à droite un mariage; le texte des causes XXXI et XXXV se prêtait du reste à cette interprétation. Les n°s 6 et 8, bien que les textes qu'ils illustrent soient fort différents, sont semblables. Le n° 14 reproduit le n° 13, bien que le sujet des deux causes XII et XIII n'ait rien de commun. Au n° 23, l'artiste, en répétant deux fois avec des personnages différents la scène de prestation de serment de la cause XXII, a cherché un effet purement décoratif.

[1] *Quidam in excommunicatione constitutus episcopum accusare disponit, adolescentem infra decimum et quartum aetatis suae annum ad assertionem suae causae adducit.*

[2] N° 9.

cause XII il est question de deux clercs qui lèguent leurs biens par testament; la miniature nº 13 représente un homme dans son lit, le torse nu, la tête enveloppée d'un linge, en conversation avec trois religieux. La cause XV débute par le récit des crimes d'un prêtre luxurieux et homicide, la miniature nº 16 nous le montre, à gauche embrassant une femme; à droite fendant la tête d'un homme d'un coup d'épée.

Au nº 17 on voit un abbé et un moine devant une église, traduction schématique de cette phrase de la cause XVI : *Quidam abbas habebat parrochitanam ecclesiam, instituit ibi monachum ut officium celebraret populo* (fig. 2). La miniature 18 suit de plus près les circonstances narrées au début de la cause XVII[1]. Au nº 19 : *Quidam abbas consecratur in episcopum*, on voit un moine assis entre deux évêques debout qui le consacrent. Au début de la cause XIX il est question de deux clercs qui demandent à leur évêque l'autorisation de se retirer dans un monastère; la miniature 20 nous les montre s'entretenant avec l'évêque placé à droite, de la main ils désignent une construction située à gauche. Pour représenter, cause XXVI, les incantations d'un prêtre sorcier, l'enlumineur (nº 27) a employé un symbole assez obscur : entre le coupable, à droite, et son évêque qui l'accuse, on voit un enfant portant un vase très allongé. La cause XXX expose un cas fort compliqué dont l'origine est une erreur commise pendant la célébration d'un baptême; le miniaturiste n'a retenu du texte que ce dernier élément et nous montre (nº 31) un prêtre baptisant un enfant tenu par sa mère, devant un clerc et une autre femme.

Il est arrivé une fois que l'artiste a compris exactement le contraire de la pensée de l'auteur. La cause I débute ainsi : *Quidam habens filium obtulit eum ditissimo cœnobio, exactus ab abbate et a fratribus, decem libras solvit ut filius susciperetur.* Or, la miniature, traitée dans le genre symbolique déjà relevé, montre sur la gauche

[1] *Quidam presbiter infirmitate gravatus fieri se velle monachum dixit.* La miniature montre un prêtre étendu sur son lit, recevant l'habit monacal d'un moine, assisté d'un de ses frères.

un monastère, l'abbé en sort donnant une bourse pleine à un homme qui lui amène son fils. C'est l'inverse du texte.

Le frontispice du Décret, en tête de la distinction I, ne révèle pas une pensée bien originale : au centre de la miniature le pape est assis, il tient un feuillet couvert d'écritures, à sa droite et à sa gauche divers personnages laïques et ecclésiastique. En tête de la troisième



Fig. 2. — Un moine est institué desservant d'une église paroissiale. (Vat. lat. 1374, fol. 170 v°.)

partie, *De consecratione*, qui traite des sacrements et du culte, l'artiste a figuré avec assez de bonheur la consécration d'une église.

On peut faire remonter le ms. Vat. lat. 1371[1] à la fin du XIII[e] siècle. L'influence française s'y fait encore fortement sentir, surtout dans l'aspect général des miniatures, certaines, comme le n° 21, ont été très inspirées par des modèles parisiens ; on rencontre parfois les caractéristiques fonds bleu intense avec des rinceaux blancs, mais ils sont

[1] 312 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 460 × 290 millim., rel. peau rouge, aux armes de Pie VI et du cardinal de Zelada.

de plus en plus supplantés par des fonds d'or uni, de tradition byzantine[1]. Voici la liste des miniatures de ce manuscrit :

1. Fol. 1, prima pars Decreti[2]. — 2. Fol. 73 v°, secunda pars, causa I. — 3. Fol. 91, causa II. — 4. Fol. 106, causa III. — 5. Fol. 113, causa IV. — 6. Fol. 114 v°, causa V. — 7. Fol. 116 v°, causa VI. — 8. Fol. 119 v°, causa VII. — 9. Fol. 125, causa VIII. — 10. Fol. 127 v°, causa IX. — 11. Fol. 130, causa X. — 12. Fol. 133, causa XI. — 13. Fol. 143, causa XII. — 14. Fol. 152, causa XIII. — 15. Fol. 158, causa XIV. — 16. Fol. 159, causa XV. — 17. Fol. 163, causa XVI. — 18. Fol. 174 v°, causa XVII. — 19. Fol. 178, causa XVIII. — 20. Fol. 180 v°, causa XIX. — 21. Fol. 181 v°, causa XX. — 22. Fol. 183 v°, causa XXI. — 23. Fol. 185 v°, causa XXII. — 24. Fol. 192 v°, causa XXIII. — 25. Fol. 211 v°, causa XXIV. — 26. Fol. 221, causa XXV. — 27. Fol. 224, causa XXVI. — 28. Fol. 230, causa XXVII. — 29. Fol. 237, causa XXVIII. — 30. Fol. 240, causa XXIX. — 31. Fol. 241, causa XXX. — 32. Fol. 244, causa XXXI. — 33. Fol. 245 v°, causa XXXII. — 34. Fol. 253, causa XXXIII. — 35. Fol. 255 v°, causa XXXIII, question III, *de penitentia*. — 36. Fol. 280 v°, causa XXXIV. — 37. Fol. 281 v°, causa XXXV. — 38. Fol. 287 v°, causa XXXVI. — 39. Fol. 288 v°, tertia pars, *de consecratione*.

L'iconographie de ce manuscrit laisse fort à désirer, elle est extrêmement banale et monotone, inférieure même au manuscrit précédent. Deux miniatures n'ont aucun rapport avec le texte qu'elles précèdent[3], un grand nombre d'autres ne sont que des passe-partout où aucun effort ne se manifeste pour traduire la pensée de Gratien[4].

[1] Cf. Dvorak, *art. cité*, p. 798; il prend ce manuscrit pour un exemplaire des *Décrétales* de Grégoire IX.

[2] Le n° 1 mesure 90 × 160 millim., les autres environ 70 × 75.

[3] N°s 22, 37 et 39, *de consecratione*.

[4] N°s 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 30 et 34. Toutes ces miniatures sont à trois compartiments, séparés par des éléments d'architecture, fonds or ou bleu profond. On voit presque toujours un personnage mitré, assis, qui s'entretient avec d'autres debout. C'est à peine si, de loin en loin, un élément de la composition se rapporte avec un peu de précision au texte. Ainsi, n° 4, un siège vide entre deux clercs dans le compartiment de droite fait allusion à l'*episcopus a propria sede dejectus* de la cause III. N° 5, un prêtre est dépouillé par deux autres qui l'entourent des ornements sacerdotaux; c'est pour rappeler le mot *in excommunicatione* de la cause IV, bien que dans le texte il s'agisse d'un laïque. N° 9, au premier plan, un évêque dans son lit; cf. causa VIII : *in extremis agens quidam episcopus*.

Il y a cependant un certain nombre de miniatures où cet effort s'est exercé avec bonheur et où l'on voit un notable enrichissement des thèmes traités dans le Vat. lat. 1374. D'abord, au frontispice n° 1 (fig. 3), l'enlumineur a traduit d'une façon nouvelle les deux mots de Gratien *humanum genus*[1] : la miniature est divisée en quatre compar-



FIG. 3. — LE PAPE ET L'EMPEREUR; LE MONDE ECCLÉSIASTIQUE ET LE MONDE LAÏQUE. (Vat. lat. 1371, fol. 1.)

timents, dans celui de gauche le pape assis, tenant un livre, reçoit une foule de personnages ecclésiastiques, clercs, moines, un évêque, etc., qui sont dans le compartiment voisin. A droite, c'est l'empereur qui harangue des laïcs situés dans le second compartiment du centre. La pensée de l'artiste est claire, le genre humain comprend deux grandes divisions, les clercs et les laïcs, il les a représentés, symbolisés par peurs chefs, le pape et l'empereur, et quelques-uns de leurs membres

La cause XI porte sur des conflits de compétence entre le juge séculier et le juge ecclésiastique; la miniature n° 12, à trois compartiments, représente au centre le plaideur et sur les compartiments extérieurs le juge civil et le juge ecclésiastique. Le n° 13 représente llus exactement le sujet de la cause XII que la miniature correspon-

[1] Cf. *supra*, p. 220.

dante du Vat. lat. 1374[1] : on y voit dans leur lit, dictant leur testament, les deux clercs dont parle le texte latin. Sur le n° 14 on voit à droite une église avec deux prêtres, l'un remet des cierges (?) à un fidèle agenouillé, deux autres fidèles emportent sur leurs épaules, l'un un escabeau, l'autre une corbeille, à gauche apparaissent des soldats; c'est la traduction assez exacte des premières lignes de la cause XIII : *Diocesani cujusdam baptismalis ecclesiae, cladibus bellorum pressi, hostili metu compulsi, domicilia sua transtulerunt in aliam diocesim.*

Sur le n° 15 on voit sur la droite une espèce de comptoir, derrière un laïc, devant un prêtre, ils comptent des pièces de monnaie, à gauche, assis dans une niche, un évêque reçoit deux personnages : un clerc et un laïc; il est en effet question au début de la cause XIV, d'un procès et d'un prêt d'argent fait par des chanoines à des marchands[2]. Le n° 16 montre à droite un prêtre abattant d'un coup d'épée un homme étendu au pied d'un arbre, à gauche le même prêtre comparaît devant son évêque accompagné de la femme avec qui il a péché; dans le même cadre l'artiste a symbolisé tout le récit mis en tête de la cause XV[3].

L'auteur de la miniature n° 20 s'est montré moins clair dans l'interprétation de la cause XIX que celui de la miniature correspondante de Vat. lat. 1374[4]; au centre de sa composition il y a le monastère, à gauche l'évêque s'entretient avec deux moines (le texte parle de deux clercs qui demandent l'autorisation de se retirer dans un monastère), toute la partie droite est occupée par une église, avec son campanile, dont on voit l'intérieur. Mais il a su donner une inter-

[1] *Supra*, p. 224.

[2] *Canonici cujusdam ecclesiae questionem movent de prediis... negociatoribus pecuniam crediderunt.*

[3] *Clericus quidam in crimine carnis lapsus, ... in furorem versus quemdam interfecit. Recuperata vero sanitate apud episcopum accusatur ab ea cum qua lapsus esse dicitur.* Cf. *supra*, p. 224.

[4] *Supra*, p. 223.

prétation plus exacte de la cause xx[1]. Au n° 24, l'enlumineur a saisi dans le long texte de la cause xxIII le moment le plus pathétique : des évêques hérétiques s'étant soulevés, l'empereur a ordonné aux évêques restés orthodoxes de marcher contre eux. Et la miniature représente deux troupes de cavaliers, précédées d'évêques, qui marchent l'une contre l'autre. Le n° 26 est beaucoup plus banal[2].

Si la plupart des scènes précédant les causes relatives au mariage sont identiquement banales, deux d'entre elles au moins témoignent d'un effort iconographique. Au n° 30, le miniaturiste en peignant une femme assise recevant un messager a traduit le *cuidam nobili* [*mulieri*] *nuntiatum est* du latin[3]. Au n° 38 il a figuré une scène de banquet, avec un jeune homme et une jeune fille dont il est question dans la cause xxxvI. En tête du *de penitentia*, n° 35, il y a une scène de confession.

Une erreur des artistes chargés de peindre les n°s 32 et 36[4] fait que les sujets ont été intervertis. Au n° 32 on voit à droite une tour avec un prisonnier, à gauche un évêque et divers personnages, alors que la cause xxxI parle d'une femme adultère; au n° 36 on voit un homme embrasser une femme, un évêque et un clerc, alors que la cause xxxIV parle du remariage de la femme d'un prisonnier qui croyait son mari mort.

Il est probable que plusieurs artistes ont travaillé à la décoration du Vat. lat. 1374[5], mais cette décoration est trop rudimentaire pour

[1] N° 21. *Duo pueritiae annos agentes a parentibus monasterio traditi sunt; unus invitus, alter spontaneus cucullam induit.* A droite de la miniature on voit le monastère, à gauche des moines accueillent un enfant (inachevé), tout à gauche des parents amènent un enfant qui résiste.

[2] Cause xxv. Il s'agit d'un conflit sur des questions de limites entre réguliers et séculiers. La miniature représente un évêque vers qui se dirigent, sortant d'un monastère, quatre moines dont le premier tient un rouleau.

[3] Cause xxIX.

[4] Ces deux miniatures ne sont pas de la même main.

[5] Le n° 36 du Vat. lat. 1374 qui reproduit la scène du n° 32 n'est certainement pas de la même main.



que l'on puisse tenter un classement par mains d'artistes. C'est encore le cas pour plusieurs des miniatures du Vat. lat. 1371, mais le fait est possible pour le plus grand nombre et l'on peut indiquer des groupes de miniatures qui se distinguent par des caractères plus ou moins tranchés.

Les miniatures 17, 18, 19 et 23 se distinguent par une composition en trois panneaux à peu près égaux séparés par des encadrements roses en forme d'arcades, parfois polylobés, par l'emploi pour les fonds d'un bleu intense avec des rinceaux blancs, d'un roux très particulier pour certaines chevelures, d'un carmin éclatant, par un faire brillant et laqué, une facture très soignée et certains détails comme des bonnets ronds fendus au milieu semblables à des mitres déprimées placées de travers. Les trois miniatures 7, 8 et 9, ainsi que les trois nos 14, 15 et 16, qui sont sans doute du même auteur, se rapprochent beaucoup des précédentes, sans qu'on puisse affirmer qu'elles sont de la même main.

Les miniatures 20, 21 et 22 offrent beaucoup des caractères des précédentes, mais un faire moins savant et moins précis ne permet pas de les attribuer au même artiste. Les miniatures 10, 11, 12 et 13 relèvent de la même inspiration.

Des couleurs beaucoup moins éclatantes, une certaine incertitude dans la composition, un dessin enfantin et très pauvre, des fonds d'un bleu éteint et surtout l'exécution très spéciale des chevelures : une teinte plate surchargée de grosses hachures plus foncées, permettent de réunir dans un même groupe les miniatures 2, 26, 27, 28 et 29. Des tendances analogues se manifestent dans les miniatures 38 et 39, mais elles se distinguent des précédentes par plus de fermeté dans le dessin et plus d'éclat dans la couleur.

Enfin, les miniatures 25, 31, 36 et 37 se distinguent par une composition en trois panneaux dont les fonds sont de couleur variée, par la façon de traiter les jambes et les pieds figurés par de simples traits noirs, par une bure brun-chaudron très spéciale et par un type

d'évêque barbu à mitre plate qui tranche beaucoup sur les autres. Ces quelques rapprochements nous permettent de conclure qu'un minimum de sept à huit enlumineurs ont collaboré à l'ornementation du même manuscrit.

On peut dater le Vat. lat. 1368[1] du début du XIVe siècle. L'influence française qui a si fortement marqué jusqu'ici l'école de Bologne résiste encore dans certains détails, notamment dans les fonds, ainsi au n° 1 (fig. 4) où le fond imite un travail d'émail à petits carreaux et un peu partout on trouve des fonds bleus à filets blancs. Mais l'influence byzantine lutte avec cette tradition française, elle se manifeste par certaines têtes d'un modelé classique, comme au n° 7, par des costumes qui rappellent les draperies antiques, par des fonds d'or et par les étranges architectures des cadres.

Ce manuscrit révèle un art nettement en progrès qui annonce, d'assez loin il est vrai, celui de Jacobinus[2]. La composition s'ordonne symétriquement autour d'une ou deux figures centrales; quand il y a plusieurs scènes, l'artiste évite de les cerner brutalement par des architectures, mais, en plaçant des personnages qui masquent la retombée des colonnes chargées de séparer les scènes, il assure à la fois plus d'ensemble et plus de vie à son tableau. Il y a un certain mouvement dans les figures, une certaine vie dans les draperies. Le cadre a perdu sa rigidité et ses lignes rectangulaires, il est devenu extrêmement découpé et capricieux, en haut les architectures saillent inégalement et souvent sur les côtés des personnages débordent dans la marge; mais quand cela se produit il y en a dans chaque marge et la symétrie subsiste.

Voici la liste des miniatures de ce manuscrit :

1. Fol. 1, prima pars Decreti[3]. — 2. Fol. 71 v°, secunda pars, causa I.

[1] 310 feuillets parchemin, plus 2 de garde, 445 × 290 millim., rel. peau rouge aux armes du cardinal Lambruschini.

[2] *Infra*, p. 238.

[3] Les nos 1 et 3 mesurent 100 × 160, les autres environ 80 × 90.



— 3. Fol. 91, causa II. — 4. Fol. 106 v°, causa III. — 5. Fol. 113 v°, causa IV. — 6. Fol. 116 v°, causa V. — 7. Fol. 117 v°, causa VI. — 8. Fol. 120 v°, causa VII. — 9. Fol. 125 v°, causa VIII. — 10. Fol. 127 v°, causa IX. — 11. Fol. 129 v°, causa X. — 12. Fol. 132 v°, causa XI. — 13. Fol. 142 v°, causa XII. — 14. Fol. 151, causa XIII. — 15. Fol. 155, causa XIV. — 16. Fol. 157 v°, causa XV. — 17. Fol. 162, causa XVI. — 18. Fol. 174, causa XVII. — 19. Fol. 177, causa XVIII. — 20. Fol. 179 v°, causa XIX. — 21. Fol. 180 v°, causa XX. — 22. Fol. 182 v°, causa XXI. — 23. Fol. 184, causa XXII. — 24. Fol. 191, causa XXIII. — 25. Fol. 208, causa XXIV. — 26. Fol. 217 v°, causa XXV. — 27. Fol. 220 v°, causa XXVI. — 28. Fol. 226, causa XXVII. — 29. Fol. 232 v°, causa XXVIII. — 30. Fol. 236, causa XXIX. — 31. Fol. 237, causa XXX. — 32. Fol. 240, causa XXXI. — 33. Fol. 241 v°, causa XXXII. — 34. Fol. 249 v°, causa XXXIII. — 35. Fol. 253, causa XXXIII, question III, *de penitentia*. — 36. Fol. 278 v°, causa XXXIV. — 37. Fol. 279 v°, causa XXXV. — 38. Fol. 285 v°, causa XXXVI. — 39. Fol. 287, tertia pars, *de consecratione*.

Un grand nombre de ces miniatures, comme dans les manuscrits précédemment étudiés, n'ont aucune valeur iconographique; ce sont toujours des représentations de personnages ecclésiastiques, généralement avec une figure centrale assise[1]. D'autres sujets ont été traités par le ou les auteurs — il est difficile de savoir si plusieurs artistes ont travaillé à ce manuscrit — d'une manière très semblable à celle des manuscrits déjà étudiés, ce qui prouve l'existence d'une tradition iconographique dans les ateliers bolonais de cette époque[2].

La miniature n° 1 (fig. 4) traduit de façon différente l'idée qui a inspiré déjà les enlumineurs des Vat. lat. 1371 et 1374. Au centre de la composition, assis côte à côte sur une sorte de banc de couleur verte, trônent le pape et l'empereur. A la droite du pape on voit des évêques, des moines et d'autres personnages ecclésiastiques, à la gauche de l'empereur il y a deux rois et une série de laïcs. C'est toujours les deux moitiés du genre humain symbolisées par leurs chefs et quelques-uns de leurs membres. Au premier plan de tout petits personnages

[1] Nos 3, 6, 7, 10, 13, 15, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 33, 34 et 35. Il est juste de reconnaître qu'une bonne part des textes ainsi précédés d'une illustration banale ne se prêtaient guère à une interprétation picturale.

[2] Nos 2, 5, 8, 12, 17, 19, 20, 21, 23, 28.

assis écrivent sur de longs feuillets, l'un d'eux tend un rouleau à un personnage peint dans l'H majuscule qui précède le texte. Ainsi le texte du Décret se trouve rattaché à la composition allégorique.

Le n° 4 est divisé en deux parties par un cadre d'architecture dont un personnage central masque la partie inférieure, donnant ainsi

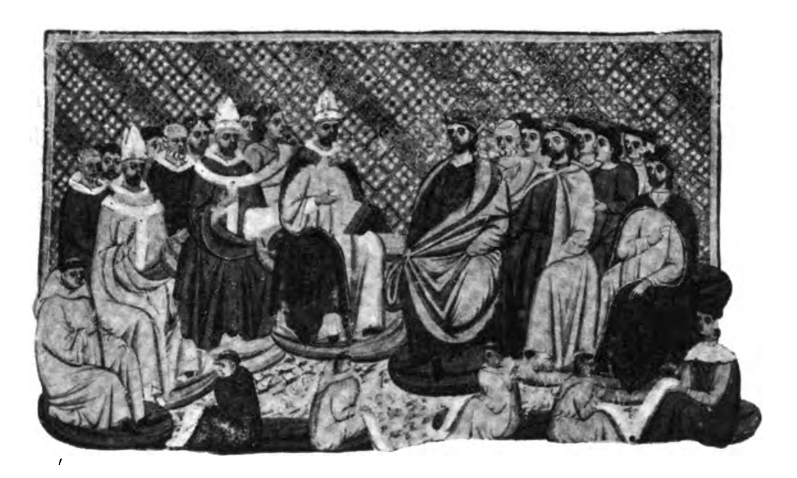


FIG. 4. — LE PAPE ET L'EMPEREUR;
LE MONDE ECCLÉSIASTIQUE ET LE MONDE LAÏQUE.
(Vat. lat. 1368, fol. 1.)

l'unité de composition, procédé déjà signalé[1]. A gauche, un siège vide entouré de deux moines et de deux soldats symbolise la violence dont l'évêque[2] a été victime. A droite, l'évêque demande justice au pape. Au n° 9 on voit, à gauche, un évêque étendu dans son lit, au centre un évêque est consacré, à droite un évêque assis s'entretient avec un évêque debout, les diverses phases du texte sont ainsi assez exactement rendues : *In extremis agens quidam episcopus successorem sibi ex testamento instituit; inde suorum amicorum patrocinio in eundem episcopatum eligitur*. La miniature 11 manque

[1] *Supra*, p. 231.
[2] Cause III : *quidam episcopus a propria sede dejectus, petit restitui.*

absolument de mouvement, bien qu'elle retrace une scène de violence, du moins s'applique-t-elle assez bien au texte qu'elle précède[1]; on voit à gauche l'évêque qui tient conseil avec un autre évêque et un clerc, à droite il assiste impuissant au pillage de l'église contestée : un soldat emporte un calice, un autre une croix, un troisième arrache une nappe d'autel. La miniature 14 interprète la cause XIII d'une façon différente[2] de celle de la miniature correspondante du Vat. lat. 1371[3] : un prêtre en costume sacerdotal se tient devant un autel sous un motif figurant une église, autour de lui se serrent trois fidèles dont une femme qui tient un enfant emmailloté, les soldats arrivent par la gauche.

La miniature 16 illustre pour la première fois d'une façon complète le texte de la cause XV[4]. A droite on voit le prêtre en conversation coupable avec une femme, au centre il assomme d'un coup de massue un homme agenouillé, tout à gauche il est devant l'évêque, accusé par sa complice. La miniature 24 ne traduit qu'une partie du texte[5] : on voit à droite un groupe d'hommes frappés par un personnage armé d'un bâton, par la gauche arrivent des soldats dont deux cavaliers. La miniature 27 illustre l'histoire du prêtre sorcier[6] d'assez curieuse manière, manière qui se retrouvera dans les manuscrits qui restent à étudier, sauf un[7]. A droite de la composition un arbre, devant, assis sur un pont le prêtre en contemplation, il tient un livre ouvert, une femme est à côté de lui; à droite l'évêque et divers personnages.

[1] Cause X : *quidam laïcus basilicam a se factam a diocesana lege segregare quaerit; episcopus ecclesiam cum omni dote sua ad suam dispositionem pertinere contendit, tandem evincit episcopus, per parrochias militibus comitatus crudeliter deserit.*

[2] Et aussi moins exacte.

[3] *Supra*, p. 228.

[4] *Supra*, p. 228.

[5] Cause XXIII : *Quidam episcopi, cum plebe sibi commissa, in heresim lapsi sunt, circumadjacentes catholicos minis et cruciatibus ad heresim compellere ceperunt.* Cf. *supra*, p. 229.

[6] Cause XXVI.

[7] *Supra*, p. 224.

La miniature représente avec assez d'exactitude le texte compliqué de la cause XXIX[1], à droite un homme et une femme écoutent un personnage agenouillé devant la femme, au centre, un homme et une femme en conversation, même scène à droite; ces deux panneaux symbolisent l'union avec l'*ignobilis* et l'union désirée avec le véritable noble.

En représentant un prêtre baptisant un enfant en présence de nombreuses personnes apportant des enfants, l'auteur de la miniature 31 a tenté de matérialiser le début de la cause XXX : *Populorum frequentia quidam impeditus filium suum de baptismate suscepit.* L'auteur de la miniature 32 a tenté de suivre pas à pas le texte de la cause XXXI[2] : on voit d'abord à gauche la scène de l'adultère : un homme embrasse une femme; puis le mariage et son fruit, les deux parents avec une petite fille, puis le père en conversation avec un personnage, enfin à droite la fille en conversation avec le même personnage. La miniature 37 présente le même effort d'adaptation[3].

Le manuscrit Ottoboni lat. 119[4] date probablement du début du XIV[e] siècle; c'est une période où l'influence française diminue à

[1] *Cuidam nobili mulieri nunciatum est, quod a filio cujusdam nobilis petebatur in conjugem; prebuit illa assensum. Alius vero quidam ignobilis atque servilis condicionis nomine illius se ipsum obtulit, atque eam in conjugem accepit. Ille, qui sibi prius placuerat, tandem venit, eamque sibi in conjugem petit.*

[2] *Uxorem cujusdam alius constupravit : eo mortuo adulter adulteram sibi in uxorem accepit; filiam ex ea susceptam cuidam in conjugem se daturum juravit; illa assensum non prebuit...*

[3] Cause XXXV : *quidam vir, mortua uxore sua, aliam sibi in matrimonium copulavit, quae, uxori defunctae quarto gradu consanguinitatis, viro autem sexta linea cognationis adherebat. Post triennium vero, liberis ex ea susceptis, accusatur apud ecclesiam, iste pretendit ignorantiam.* A droite le mariage; à gauche l'*accusatio*, l'évêque assis entre plusieurs personnages, au premier plan le mari et la femme qui montre du doigt son enfant. Détail ajouté très heureusement au texte.

[4] Manuscrit non folioté, 450 × 290 millim., parchemin, reliure en peau rouge aux armes de Pie IX. L'illustration de ce manuscrit est signalée dans R. S. Mylne, *The canon law*, p. 177.

Bologne, reculant devant l'influence byzantine en recrudescence marquée; les fonds bleus ont presque complètement disparu, remplacés par des fonds or. Les architectures, l'équipement des soldats dans l'illustration de la cause XIII, ainsi que la composition savante et mouvementée de la miniature qui précède la cause XXIII permettent de constater plus que des influences, l'imitation directe de modèles byzantins. On peut noter aussi une évolution dans la composition, le cadre rectangulaire qui cernait toutes les miniatures n'est souvent plus respecté : les personnages débordent dans les marges, mais avec symétrie, autant à droite qu'à gauche, de sorte que l'ensemble demeure équilibré.

Le manuscrit n'étant pas folioté, il serait vain de donner la liste des miniatures de l'Ott. lat. 119. Il y a comme de coutume trente-neuf miniatures placées aux endroits consacrés par la tradition. La partie iconographique est extrêmement faible, l'enluminure qui illustre la cause XX a été reproduite presque telle quelle en tête de la cause I, à laquelle elle n'est pas du tout adaptée. Dans un bon nombre de compositions, l'iconographie habituelle — celle que l'on a étudiée dans les manuscrits précédents — est tellement simplifiée qu'elle n'est plus représentative[1]. Beaucoup d'autres sont des scènes de fantaisie n'ayant aucun rapport avec le texte[2].

Seul le frontispice[3] (fig. 5) offre quelque intérêt. On voit le Christ assis au centre sous un dais; il tient un livre ouvert sur ses genoux; à gauche un évêque agenouillé, trois clercs debout, à droite un juge séculier agenouillé et également suivi de trois clercs debout. Ce n'est plus le genre humain qui est représenté ici, mais la justice ecclésiastique et la justice séculière qui sont toutes les deux soumises à la puissance divine, mais égales entre elles devant cette puissance.

[1] Par exemple, causes III, XVII, XXIII où l'on ne voit plus qu'une scène de carnage.

[2] Ainsi en tête des causes XVI, XXIV, XXIX.

[3] A la première page du texte, 85×92 millim. Les autres miniatures ont des dimensions analogues.

L'exécution est d'une honnête médiocrité, il est probable que plusieurs artistes y ont collaboré, mais leurs personnalités ne sont pas assez accusées pour que l'on puisse esquisser des groupements dans cet ensemble médiocre. Somme toute, une œuvre hâtive et peu soignée.

Beaucoup plus important est le manuscrit Vat. lat. 1375[1]. Il a été



FIG. 5. — LE CHRIST ENTRE LA JUSTICE ECCLÉSIASTIQUE ET LA JUSTICE SÉCULIÈRE.
(Ottob. lat. 119, fol. 1.)

déjà souvent étudié[2]. Il doit d'avoir attiré l'attention autant sans

[1] Décret de Gratien avec la glose ordinaire. 350 feuillets, plus 2 de garde, 465 × 290 millim. La miniature du fol. 1 mesure 85 × 165 millim., les autres sont de dimensions plus réduites 7 × 7 cm. environ.

[2] Dvorak, *art. cité*, p. 798; il prend ce manuscrit pour un exemplaire des *Décrétales*. Erbach de Fuerstenau, *La miniatura bolognese del trecento*, dans *Arte*, XIV, 1911, p. 3 et 4. Il reproduit l'erreur de Dvorak. Venturi, *Storia*, V, p. 1006; P. d'Ancona, *La miniature italienne*, p. 30, et *Di alcune opere inedite di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *La Bibliofilia*, XIV, p. 286; Toesca, *Storia dell'arte italiana*, *Il Medioevo*, t. II, p. 1066, avec une photographie du frontispice, fig. 757.

doute au fait d'être signé qu'à sa valeur intrinsèque. On lit en effet à la dernière page de ce manuscrit :

Ut rosa flos florum, sic liber iste librorum
Quem Jacobinus depinxit manu Reginus.

L'origine de ce manuscrit est discutée. Dvorak, en raison des influences byzantines qui s'y manifestent, lui donne une origine siennoise. Venturi, sans discuter ce prédécesseur, l'assigne à Bologne. C'est Erbach de Fuerstenau, suivi depuis lors par les critiques, qui réfuta la thèse de Dvorak. Il est inutile de rappeler ses excellents arguments ; on peut seulement ajouter que la production de manuscrits juridiques est rare à Sienne, alors qu'elle est la spécialité des ateliers bolonais, et aussi, sans trop insister, que le nom même de Jacobinus Reginus fait plus penser à un Émilien qu'à un Toscan. Quant à la date du Vat. lat. 1375, on peut la fixer vraisemblablement au premier quart du XIVe siècle.

Voici la liste des miniatures :

1. Fol. 1, prima pars Decreti. — 2. Fol. 82 v°, secunda pars, causa I. — 3. Fol. 103, causa II. — 4. Fol. 119, causa III. — 5. Fol. 127, causa IV. — 6. Fol. 129, causa V. — 7. Fol. 131 v°, causa VI. — 8. Fol. 134 v°, causa VII. — 9. Fol. 140, causa VIII. — 10. Fol. 143, causa IX. — 11. Fol. 145 v°, causa X. — 12. Fol. 149, causa XI. — 13. Fol. 160, causa XII. — 14. Fol. 170, causa XIII. — 15. Fol. 174, causa XIV. — 16. Fol. 177, causa XV. — 17. Fol. 181 v°, causa XVI. — 18. Fol. 194, causa XVII. — 19. Fol. 197 v°, causa XVIII. — 20. Fol. 200 v°, causa XIX. — 21. Fol. 201 v°, causa XX. — 22. Fol. 204, causa XXI. — 23. Fol. 205 v°, causa XXII. — 24. Fol. 213 v°, causa XXIII. — 25. Fol. 234 v°, causa XXIV. — 26. Fol. 245 v°, causa XXV. — 27. Fol. 249, causa XXVI. — 28. Fol. 256, causa XXVII. — 29. Fol. 263 v°, causa XXVIII. — 30. Fol. 267, causa XXIX. — 31. Fol. 268 v°, causa XXX. — 32. Fol. 271 v°, causa XXXI. — 33. Fol. 273 v°, causa XXXII. — 34. Fol. 282, causa XXXIII. — 35. Fol. 285, *de penitentia*. — 36. Fol. 313 v°, causa XXXIV. — 37. Fol. 314 v°, causa XXXV. — 38. Fol. 321 v°, causa XXXVI. — 39. Fol. 322 v°, tertia pars, *de consecratione*.

La signature Jacobinus Reginus demeure pour nous mystérieuse ; ni les recherches d'archives de Malaguzzi-Valeri[1], ni depuis aucune

[1] *La miniatura in Bologna dal secolo XIII al secolo XVIII*, dans *Ar-*

découverte n'ont pu fixer la physionomie de cet artiste. On ne peut lui attribuer que le Vat. lat. 1375, et encore il est difficile de savoir la part qui lui revient dans son exécution.

Il suffit, en effet, d'ouvrir ce manuscrit pour s'apercevoir que les



FIG. 6. — COMBAT ENTRE HÉRÉTIQUES ET ORTHODOXES PAR JACOBINUS REGINUS.
(Vat. lat. 1375, fol. 213 v°.)

miniatures sont l'œuvre de plusieurs artistes[1]; on a vu que cette collaboration est presque la règle pour les manuscrits précédemment étudiés. Une analyse minutieuse, qui sera tentée plus loin, montre qu'il y a eu au moins quatre enlumineurs à travailler au Vat. lat. 1375. Lequel d'entre eux est Jacobinus[2]?

chivio storico italiano, série V, t. XVIII, 1896, p. 242-315. Il a relevé seulement, p. 254, deux compatriotes de Jacobinus : Federico et Tiberto da Reggio.

[1] Cette remarque avait déjà été faite par Erbach de Fuerstenau, *art. cité*, p. 3 et 4. Il parle, en dehors de Jacobinus, de : « tre o quattro manipiu debole ».

[2] Faute d'une semblable discrimination, on porte sur l'infortuné Ja-

Il est évident que c'était un chef d'atelier de miniature ou même d'édition, car les deux vers cités sont de la même écriture que le reste du manuscrit, ce qui tend à faire croire que l'ensemble du volume, texte comme décoration, a été exécuté sous ses yeux. Treize miniatures, qui comprennent les plus importantes, sont de la même main, elles révèlent une personnalité très marquée et nettement au-dessus des autres. Peut-être n'est-il pas trop téméraire d'en faire honneur à Jacobinus.

Ce sont les n°s 1, 2, 5, 6, 16 (fig. 6), 17, 23, 24 (fig 8), 27, 28 (avec un peu d'hésitation), 29, 30, 34 et 38. Les fonds sont toujours semblables : un quadrillage losangé, or, enserrant de petits losanges pourprés semés de fleurs à quatre pétales bleus, avec un cœur et quatre étamines roses[1]. Ce fond est cerné d'un gros trait mauve; mais le cadre est rarement respecté, parfois tout un décor, qui se détache alors sur le blanc du parchemin, s'échappe dans les marges : des rochers, des arbres, fontaines (n°s 16, 27); le plus souvent ce sont des personnages qui débordent et envahissent les marges, les remplissant au n° 24 d'une pyramide de combattants (fig. 6). Parfois, quand la miniature est près du haut d'une colonne, l'illustration va se répandre dans la marge supérieure, entre la glose et le texte, en en cernant ainsi le début, remplissant même les interlignes[2].

Ce désir de mouvement, d'élargissement, qui fait éclater les cadres, se traduit aussi dans la composition. Il arrive souvent que Jacobinus se borne à reproduire les schèmes traditionnels[3]; mais il compose aussi d'une façon ingénieuse et nouvelle, plaçant à l'une des extrémités de la miniature, au lieu de le figurer au centre, le personnage ou la scène principale[4]. Le même esprit se manifeste encore dans des

cobinus des jugements aussi sévères et aussi injustifiés que celui de P. d'Ancona, *La miniature italienne*, p. 30.

[1] Ces fonds sont inspirés des manuscrits français. Cf. *infra*, p. 241.

[2] N°s 2, 24 (fig. 6).

[3] N°s 5, 17, 28.

[4] N°s 16, 24, 27.

scènes pittoresques et réalistes comme le banquet du n° 38 ou dans des mouvements violents comme l'assassinat du n° 16 (fig. 8) ou la bataille furibonde du n° 24, scènes traitées généralement d'une manière froide et inerte que l'on retrouve chez un collaborateur de Jacobinus au n° 11.

Pour augmenter encore le pittoresque et briser davantage le cadre rectangulaire, Jacobinus dans presque toutes ses enluminures fait fuser dans les angles, sur les côtés, des palmes, des arbres taillés en boule, en trèfle ou en fleur de lance avec de petits fruits rouges. Ou bien, pour avoir plus de place, il annexe à son sujet la lettrine, comme au n° 38, où l'F initial enserre une scène empruntée au texte, qui n'a pas trouvé place dans la miniature, et un personnage de la scène supérieure, descendant dans la marge, relie entre elles les deux compositions. Un autre détail est presque la signature de Jacobinus, on le rencontre dans presque toutes ses œuvres; ce sont les plis inférieurs de ses draperies terminés par des dentelures, des crèpelures comme des houques à l'écrevisse.

Sa palette n'a rien de très remarquable; elle est plus foncée et plus énergique cependant que celle de son atelier, elle évite les couleurs sirupeuses et fades et cherche à différencier les visages avec des briques et des verts parfois trop appuyés.

Cet art, assez personnel cependant, en conservant certains traits d'origine française[1], est surtout soumis à l'influence byzantine; la grande miniature qui sert de frontispice est tellement byzantine dans sa composition comme dans ses détails qu'elle semble une mosaïque grecque descendue de son mur ou quelque feuillet d'évangéliaire oriental. Les scènes violentes et mouvementées, déjà signalées, doivent beaucoup de leurs qualités à une influence byzantine; enfin cette influence se fait encore sentir dans maints détails, types de vieillards et de femmes, architectures, équipement des soldats, etc.

[1] Les fonds décrits *supra*, p. 240, sont d'origine française; on en rencontre de semblables dans le beau Décret, Paris, Bibl. nat., ms. lat. 3898.

Il est un élève ou un collaborateur de Jacobinus dont la manière est tellement orientale que l'on peut se demander s'il n'a pas appris son métier ou tout au moins travaillé dans quelque atelier grec. C'est l'auteur des miniatures 33, 35 (fig. 7) et 39. Les fonds d'or, les cadres d'architecture ocres, la finesse du dessin des visages et des draperies, la matité du coloris et la composition extrêmement savante donnent à ces trois miniatures un caractère tout particulier, dans un ensemble comme le Vat. lat. 1375.

Un autre collaborateur, au dessin raide et gauche, qui a adopté les fonds de Jacobinus, mais qui est beaucoup plus respectueux de la composition habituelle, est resté fidèle à la tradition indigène, où apparaît nettement la descendance des œuvres carolingiennes et othoniennes, bien qu'avec une palette plus vive et plus contrastée. Il a copié sur ces modèles l'équipement de ses soldats et divers accessoires, il est l'auteur des miniatures 4, 8, 10 et 14.

En dehors de Jacobinus, la grande part de l'illustration revient à un de ses collaborateurs qui a subi son influence sans différer beaucoup de l'honnête moyenne de ses contemporains. C'est lui qui a enluminé les nos 3, 7, 9, 13, 19, 20, 21, 22, 31, 32, 36 et 37. Son art, qui ne révèle qu'une personnalité de second ordre, n'offre guère de particularités dignes de remarque.

L'iconographie de ce manuscrit est assez peu intéressante. Le plus souvent les différents enlumineurs se bornent à reproduire les thèmes traditionnels, étudiés dans les manuscrits précédents[1]. Plusieurs fois il leur est arrivé de composer des vignettes passe-partout, sans aucun effort pour adapter l'illustration au texte, et cela même pour des passages où la tradition fournissait un modèle[2].

[1] Nos 4, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 23, 28, 29, 31, 33, 34. Au no 20, l'enlumineur a fait figurer, on ne sait pourquoi, la prise d'habit d'un enfant.

[2] Nos 3, 5, 8, 15, 19, 22, 25, 26, 36, 37. Au no 36 (cause XXXIV), le miniaturiste n'a pas fait figurer le prisonnier dans une tour, représentation que contenaient presque tous les manuscrits précédemment étudiés.

La personnalité même de Jacobinus n'a pas apporté grand'chose de nouveau dans l'interprétation picturale du texte. Il lui est même arrivé de commettre d'étranges erreurs : au n° 2, là où habituellement le père de l'enfant mis au couvent recevait une bourse[1], c'est un livre qui lui est donné. Au n° 24, la miniature est du reste d'un très beau



FIG. 7. — LA PRÉDICATION.
(Vat. lat. 1375, fol. 285.)

mouvement, l'évêque que l'on voit habituellement, suivant le texte, figurer parmi les combattants a disparu.

Le frontispice[2] est aussi intéressant par le style que par l'idée qui l'a inspiré. Au centre le Christ, imberbe, est assis sur un large trône, derrière lequel se tiennent debout quatre anges sans ailes. Deux d'entre eux, vêtus de tuniques rouges sur lesquelles se croisent de larges baudriers de pierreries à la mode byzantine, portent des lances et de petits boucliers ronds, dorés, sur lesquels on lit $\overline{\text{IXC}}$ et $\overline{\text{XCS}}$. Sur les genoux du Christ, un livre ouvert ; à droite et à gauche, prosternés, le pape et l'empereur reçoivent du Christ un livre. Puis, de chaque côté, le pape et l'empereur debout remettent à des personnages, ecclésiastiques et laïcs, le livre qu'ils ont reçu du Christ. Dans cette

[1] On sait que cette interprétation est elle-même erronée, *supra*, p. 224.
[2] Cf. une photographie dans Toesca, *ouvr. cité*, t. II, fig. 757.

page, toute pleine de réminiscences byzantines, Jacobinus a concentré les idées éparses dans les manuscrits étudiés précédemment; nous voyons le genre humain symbolisé par ses deux chefs recevant du Christ lui-même leur mission souveraine. Ces deux chefs, pontife et César, sont égaux et indépendants, ils n'ont de compte à rendre qu'au créateur. C'est la doctrine qui s'imposa après la défaite de Boniface VIII[1].

Au n° 6, Jacobinus a serré de plus près que l'on n'avait fait dans les manuscrits déjà vus le texte de la cause v, où il est question de lettres diffamatoires : dans le compartiment de droite de la miniature il y a un moine dictant une lettre à un personnage assis. Au n° 27, il a supprimé le pont sur lequel s'assied habituellement le prêtre sorcier[2]; ce dernier fait maintenant ses incantations dans un jardin orné d'arbres et de fontaines, borné par des rochers; le coupable est lui-même installé sur un rocher, armé de la baguette magique. C'est dans un cadre semblable que le prêtre débauché commet son homicide au n° 16 (cause xv). On a vu[3] comment Jacobinus avait su animer la scène qui illustre la cause xxxvi. Le même effort vers le pittoresque se retrouve au n° 30, où la femme noble recevant le messager[4] est entourée de deux suivantes qui semblent des saintes byzantines. L'artiste étudié plus haut[5], dont le style est si fortement imprégné d'influences orientales, a illustré le *de penitentia* (n° 35) d'une scène de prédication (fig. 7) et le *de consecratione* d'un prêtre à l'élévation (n° 39).

Le ms. Vat. lat. 1366[6] est lui aussi déjà connu[7]. Voici, pour la

[1] Il serait oiseux et trop facile de multiplier les citations venant à l'appui de cette idée, alors banale.

[2] Cause xxvi; cf. *supra*, p. 234.

[3] *Supra*, p. 241.

[4] *Supra*, p. 235, l'explication de cette scène.

[5] P. 242.

[6] Décret de Gratien avec la glose ordinaire, 340 feuillets parch., plus 2 de garde, 480 × 290 millim.

[7] Venturi, *Storia*, V, p. 1011, et surtout Lisetta Ciaccio, *Appunti in-*

première fois, la liste des miniatures de ce manuscrit qui est demeuré inachevé :

1. Fol. 1, prima pars Decreti. — 2. Fol. 76, secunda pars, causa I. — 3. Fol. 97, causa II. — 4. Fol. 114 v°, causa III. — 5. Fol. 122 v°, causa IV. — 6. Fol. 125, causa V. — 7. Fol. 127 v°, causa VI. — 8. Fol. 130 v°,



FIG. 8. — UN PRÊTRE ASSASSIN EST CITÉ EN JUSTICE.
(Vat. lat. 1375, fol. 117.)

causa VII. — 9. Fol. 135 v°, causa VIII. — 10 Fol. 138 v°, causa IX. — 11. Fol. 141 v°, causa X — 12. Fol. 144 v°, causa XI. — 13. Fol. 154 v°, causa XII. — 14. Fol. 177, causa XVI. — 15. Fol. 191, causa XVII. — 16. Fol. 194 v°, causa XVIII. — 17. Fol. 198, causa XX. — 18. Fol. 277, *de penitentia*.

Ce manuscrit était communément attribué au fameux miniaturiste Nicolo di Giacomo[2], quand Mlle L. Ciaccio, étudiant un groupe de manuscrits que l'on pensait dus à ce maître, crut devoir les restituer

torno alla miniatura bolognese del secolo XIV, Pseudo-Nicolo e Nicolo di Giacomo dans *Arte*, X, 1907, p. 104-115, et Erbach de Fuerstenau, *art. cité*, dans *Arte*, XIV, 1911, p. 10 et 11.

[1] Cette minature mesure 195 × 140 millim., les n°s 3 et 18 ont des dimensions analogues, les autres sont beaucoup plus réduites.

[2] Sur le fameux enlumineur bolonais dont la longue existence fut extraordinairement féconde, outre les ouvrages généraux de Venturi, de

à un peintre inconnu contemporain des premières années de Nicolo, mais appartenant à une génération un peu antérieure. Cette opinion fut adoptée par Erbach de Fuerstenau et les critiques qui ont suivi.

Un examen même superficiel du Vat. lat. 1366 montre que les miniatures qu'il contient sont dues à plusieurs artistes; c'est là un point sur lequel il convient d'insister[1].

La miniature n° 5, d'une barbarie enfantine, ne peut être rapprochée d'aucune autre. Elle se caractérise, en dehors de la grossièreté du dessin et de la tonalité acide et désagréable, par un fond lie de vin à carrelages losangés, dernier reste de l'influence française, que l'on ne rencontre que là. Une autre miniature aussi mauvaise, n° 8, ne ressemble, ni de près ni de loin, à aucune autre. Des fonds d'or, un dessin trop simplifié mais assez correct, des personnages assez vivants et la même palette claire et peu variée permettent d'attribuer à la même main les miniatures n°s 4, 5 et 9.

Des fonds mauve clair ou violet brun avec des rinceaux maigres aux volutes déprimées, combinés parfois avec de simples fonds d'or, des personnages au dessin schématique, un coloris acide avec abus de rouges et de bleus crus se rencontrent dans les n°s 1[2], 10, 11, 12 et 13.

Toesca, de P. d'Ancona : F. Malaguzzi-Venturi, *I codici miniati di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *Atti e Mem. della R. Deput. di stor. patria per... di Romagna*, série III, t. XI, 1892, p. 120; d'Ancona, *Di alcune opere inedite di Nicolo di Giacomo da Bologna*, dans *Bibliofilia*, XIV, p. 281-284; R. Bruck, *Miniature di Nicolo di Giacomo da Bologna nel codice Decretum Gratiani della Bibl. Un. di Jena*, dans *Bibliofilia*, XXIX, p. 285-298.

[1] Il n'a été qu'à peine indiqué par Mlle Ciaccio, *art. cité*, p. 112. E. de Fuerstenau est plus explicite : « Parecchie mani furono occupate ad ornare detto manoscritto. Su tutti i fogli si può scorgere l'influenza del miniatore [Pseudo- Nicolo]. Tutt' al più gli potrebbe essere dovuta la miniatura iniziale del capitolo II, insieme con otto pitture piu piccole. » *Art. cité*, p. 11 et 12. Nous n'admettons pas entièrement cette manière de voir.

[2] Cette miniature, dont les tons sont très passés, ne saurait être attribuée à un maître comme semble le faire, p. 110, L. Caccio E. de Fuerstenau la lui refuse, p. 11.



La Pénitence.
(Vat. lat. 1366, fol. 277.)

Les miniatures qui restent, c'est-à-dire les deux grandes compositions nos 2 et 18 (planche), ainsi que les nos 3, 7, 14, 15, 16, 17, peuvent être attribués au miniaturiste que Mlle Ciaccio appelle le « Pseudo-Nicolo » et sur l'art duquel il est inutile de s'étendre après son étude et celle d'E. de Fuerstenau.

L'iconographie de ce manuscrit, bien que plus de la moitié des miniatures qu'il devait comporter n'ait pas été exécutée, n'en est pas le moindre intérêt. Sans doute bon nombre de scènes étaient déjà fixées par la tradition et les illustrateurs du Vat. lat. 1366 n'ont fait que les reproduire[1]. Mais dans la plupart des cas il leur est arrivé d'enrichir le répertoire habituel de trouvailles souvent heureuses, en tendant à se conformer plus étroitement aux indications du texte.

L'idée qui a inspiré l'auteur du frontispice est la même que celle qui avait guidé Jacobinus dans le Vat. lat. 1375; dans le Vat. lat. 1366, au centre de la composition trône le Christ environné d'anges, tout en haut une paire d'anges soutiennent au-dessus de sa tête une couronne double qui est, sans doute, la tiare, un peu plus bas une autre paire supporte, toujours au-dessus de la tête du Christ, une couronne royale. Un ange à droite du Christ met un livre dans sa main tendue, un autre, à sa gauche, lui remet un glaive. Aux pieds du Christ sont prosternés, à sa droite le pape à qui deux anges remettent la tiare et le livre, à sa gauche l'empereur qui reçoit de deux autres anges la couronne et le glaive. A droite de la composition, un palais d'où sortent des chevaliers qui rejoignent des laïcs agenouillés à la suite de l'empereur; à gauche, une scène analogue, mais avec une église et des ecclésiastiques.

L'auteur du no 6 est arrivé à représenter presque tout le contenu du début de la cause v[2]. Au centre de la composition on voit le pape,

[1] Nos 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 16.
[2] Cause v : *In infamiam cujusdam episcopi chartula accusationis occulte conscribitur, tandem accusator procedit in publicum. Episcopus autem semel litteris evocatus, causae suae die statuta adesse non valens, per procuratorem judici se presentavit.*



qui est toujours pour les miniaturistes le juge par excellence; à gauche, l'accusateur précédé de son procureur qui remet un libelle au pape; à droite, c'est le procureur de l'évêque porteur d'un libelle contradictoire. Enfin tout à droite l'évêque, le front soucieux, reçoit les conseils d'un moine, et tout à gauche l'*occulta conscriptio* : un moine obèse, à l'hypocrite visage, dicte une lettre à un scribe. La grande médiocrité de facture des n°s 10 et 11 ne doit pas faire négliger l'effort iconographique qui se manifeste dans ces deux miniatures. Au n° 10, on voit l'archevêque excommunié dont parle la cause IX[1] ordonner un clerc, assisté par divers personnages; à droite, le chapelain de son suffragant est arraché de son église par deux clercs; au n° 11, le miniaturiste ajoute à la scène telle qu'on la représente habituellement un château avec son pont-levis qui rappelle le *laïcus* du texte[2].

Mais c'est surtout dans les œuvres attribuables au prétendu Pseudo-Nicolo que se manifeste l'enrichissement de l'inconographie. et cela à la fois par le modelé des physionomies qui, cessant désormais, par le génie de l'artiste, de se ressembler toutes entre elles, lui fournit un nouveau moyen d'expression, par une recherche constante d'effets pittoresques, par une fidélité toujours plus grande au texte. L'augmentation de la valeur expressive des figures est déjà sensible dans une œuvre comme le n° 6, où l'artiste s'est efforcé de donner un air préoccupé à l'évêque accusé et de marquer des stigmates de la bassesse morale le visage du moine faussaire; elle se remarque encore plus dans les œuvres du Pseudo-Nicolo. Au n° 2, il a renoncé à la scène de la bourse[3], mais il réussit à donner, à l'aide de nez crochus, de barbes négligées, de mâchoires étroites et prolongées, un curieux air de rapacité à l'abbé simoniaque et à ses moines. Ici l'illustration,

[1] Cause IX : *Sententia excommunicationis notatus quidam archiepiscopus aliquot clericos alterius metropolitani ordinavit; quemdam capellanum sui suffraganei, illo inconsulto, deposuit.*

[2] *Supra*, p. 234.

[3] Cause I. Cf. *supra*, p. 224.



pour représenter les passions humaines, cesse de s'adresser au symbole et les marque directement sur les visages.

Les nos 14 et 15 sont conçus suivant les données traditionnelles, mais avec une recherche du pittoresque qui les transfigure. Au n° 14[1], on voit au centre l'église avec son campanile muni d'une cloche, son



FIG. 9. — LA VRAIE VOCATION ET LA VOCATION FORCÉE.
(Vat. lat. 1366, fol. 198.)

autel chargé d'un livre et d'un calice; à droite, l'abbé assis, désignant du doigt son église, parle avec trois moines; à gauche, d'un geste très vivant il accueille un moine qui sort de l'église. Aucun cadre, aucune cloison architecturale ne vient couper ce tableau où les deux scènes s'harmonisent parfaitement en un même ensemble. Au n° 15[2], dans la partie droite, nous voyons s'ouvrir la chambre du prêtre

[1] Cause XVI. Cf. *supra*, p. 224.
[2] Cause XVII. Cf. *supra*, p. 224.

malade; vêtu de rouge, il est étendu dans son lit, deux moines lui passent l'habit monastique, tandis que près de la fenêtre un médecin mire des urines dans une fiole de verre, au chevet du lit un clerc mange sa soupe en soufflant dessus pour la refroidir[1].

Plus importantes encore sont les deux grandes miniatures n°s 3 et 18 et la petite scène n° 17. Le n° 3 illustre véritablement pour la première fois la cause II[2] : le pape, considéré comme juge, trône au centre de la composition, à sa droite et à sa gauche, dans des espèces de stalles[3], siègent des cardinaux et d'autres dignitaires; à droite se tient l'évêque accusé; devant le pape tous les accusateurs énumérés par le texte : un laïc, deux moines, un sous-diacre, deux diacres. Le n° 17 essaie de retracer dans un seul tableau les deux épisodes séparés par de longues années narrés au début de la cause XX[4] (fig. 9) : à gauche se détache une église avec son campanile; de cette église sort par la droite, en désignant du doigt sa cuculle abandonnée au pied d'une colonne, un adolescent, c'est l'*invitus*. Une religieuse — erreur bizarre du peintre, au lieu d'un moine — le regarde s'éloigner. Trois autres religieuses revêtent de l'habit monastique un jeune homme qui joint les mains d'un grand air de componction, c'est le *spontaneus*. A l'extrémité droite un groupe de parents; la mère assise

[1] Cette pittoresque scène a déjà été signalée par L. Ciaccio, *art. cité*, p. 111.

[2] *Supra*, p. 223. *Quidam episcopus delapsu carnis a laico impetitur, duo monachi, unus subdiaconus et duo levitae adversus ipsum testimonium ferunt.*

[3] Ces stalles — on en retrouve de semblables au n° 16 — sont comme toutes les architectures du Pseudo-Nicolo du style gothique italien, il y a là une recherche de réalisme particulièrement sensible, parce que l'artiste renonce définitivement aux architectures compliquées chères à la tradition byzantine. Cf. les très justes remarques d'E. de Fuerstenau, *art. cité*, p. 10.

[4] *Duo puerilie annos agentes a parentibus monasterio traditi sunt; unus invitus, alter spontaneus cucullam induit. Ad annos pubertatis venientes, invitus ad secularem miliciam redit, spontaneus monasterium districtius petit.* Cf. *supra*, p. 229.

montre le couvent à un très jeune enfant, auquel une religieuse tend la cuculle, mais lui, d'un geste de refus tournant le dos au cloître, cherche à se réfugier dans les bras de sa mère. C'est le rappel sommaire du début du texte, dont la conclusion est représentée au centre et à gauche.

Dans les manuscrits précédemment étudiés, le traité *de Penitentia* est illustré de petites figures symbolisant la confession, ou la prédication, ou la prière[1]. Le Pseudo-Nicolo a voulu tout réunir dans une grande composition — n° 18 — qui est sans doute la plus intéressante du volume, en y ajoutant encore les œuvres de pénitence. On ne distingue pas tout cela au premier abord dans cette page grouillante et pittoresque où l'artiste a évité systématiquement le cloisonnement des motifs (planche).

Au centre, une église avec un campanile que survolent deux anges, dans cette église un autel avec un calice[2], un personnage en prière est prosterné sur l'autel tandis que, par le côté gauche, entre dans l'église un groupe de pèlerins. A côté du pèlerinage, une autre œuvre de pénitence, deux hommes agenouillés en dehors de l'église flagellent leur dos nu. Sur la façade, dans une chaire, un moine prêche devant un roi, des religieux, des femmes.

A gauche, au sommet, une cabane couverte de chaume construite sur un haut rocher, un corbeau se perche sur le toit, à l'intérieur devant un autel un vieillard déguenillé lit un gros volume, un cerf poursuivi par un chien s'y réfugie. Sur un des montants, un gros clou porte un panier suspendu à une grosse corde. Ce vieillard est sans doute saint Paul ermite. Au bas de la composition un moine confesse une jeune nonne agenouillée.

A droite, une grotte, sur le seuil un vieillard s'entretient avec un

[1] *Supra*, p. 244.

[2] A côté du calice on voit sur la nappe blanche de l'autel un objet qui est sans doute une relique qu'après quelques recherches infructueuses j'ai dû renoncer à identifier.



ange, un petit lion est étendu à ses pieds. A ces attributs on peut reconnaître saint Jérôme qui, avec saint Paul ermite, est un modèle de vraie pénitence. Au-dessus de la grotte, un petit bosquet où joue un lièvre égaye l'angle de la composition. Au-dessous, un moine frappe d'un bâton terminé par plusieurs mèches de fouet une femme agenouillée, à côté un clerc confesse un vieillard.

Cette page confuse, qui s'éclaire ainsi à la lumière du texte, montre avec quel soin le miniaturiste a su adapter son art à son rôle d'illustration.

L'ornementation du Pal. lat. 623[1] est très incomplète. Seules les miniatures suivantes ont été exécutées :

1. Fol. 1, prima pars Decreti[2]. — 2. Fol. 104, secunda pars, causa II. — 3. Fol. 291, *de penitentia.* — 4. Fol. 333 v°, tertia pars, *de consecratione*.

Venturi[3] considère ce manuscrit comme antérieur à Nicolo di Giacomo, il est au plus tard contemporain de la jeunesse du maître. Ces grandes miniatures sont assez dans la manière du soi-disant Pseudo-Nicolo[4]. Elles sont à la fois meilleures et moins bonnes. La composition est sans doute plus large et plus aisée, elles sont plus lisibles, moins encombrées; chacune constitue un tableau assez savant. Les personnages, plus grands, sont traités d'une manière plus souple, les vêtements, le décor sont plus conformes à la vérité contemporaine de l'auteur[5].

[1] Description dans H. Stevenson, *Codices Palatini latini Bibliothecae Vaticanae descripti*, Rome, 1886, in-8°, t. I, p. 224.

[2] 193 × 123 millimètres. Les trois autres miniatures ont des dimensions analogues.

[3] *Storia*, t. V, p. 1015, note.

[4] Les fonds sont souvent grenat foncé avec de grands ramages d'or comme chez le Pseudo-Nicolo, mais on trouve aussi souvent de simples fonds d'or, n[os] 1, partie inférieure; 2, partie gauche; 3.

[5] Dans tous les manuscrits que nous avons examinés jusqu'ici, les costumes et les accessoires sont de la plus grande fantaisie, l'artiste les a empruntés soit aux modèles qu'il copiait, soit, le plus souvent, simplement à son imagination. Ce n'est qu'à une époque tardive, dans le cours du XIV[e] siècle, que l'on peut demander aux miniatures bolonaises des rensei-

Mais le dessin est très médiocre, les figures toutes semblables entre elles, plates et vulgaires, n'ont aucune vie, aucun pittoresque. La couleur est désagréable : c'est l'habituelle palette bolonaise aux tons aigres et criards, vite et négligemment posée.

Telle qu'elle est avec ses défauts et ses qualités, cette œuvre nous montre le début d'un stade nouveau de la miniature bolonaise; cet art s'est débarrassé, en les absorbant et en les assimilant, des influences étrangères. Il apparaît désormais homogène et véritablement constitué.

Le frontispice n° 1 s'inspire toujours de l'idée du Christ remettant les deux pouvoirs au pape et à l'empereur, en l'exprimant d'une façon nouvelle. La miniature est à deux registres, dans le registre supérieur le Christ trône assis entre deux anges et six saints. Une bande de nuages bleus surmonte le second registre, où l'on voit le Christ assis entre deux anges qui remettent un livre au pape agenouillé, à gauche, et un glaive à l'empereur agenouillé, à droite. Le pape est suivi d'un cardinal, d'un évêque et d'un moine; l'empereur, de trois chevaliers et d'un magistrat. Le n° 2 n'a aucun rapport avec le texte qu'il est censé illustrer[1]. Le n° 3 représente dans un même cadre la prière, la prédication et la confession, le n° 4 la consécration d'une église par un évêque.

Le ms. Urb. lat. 161[2] est sans doute l'œuvre d'un contemporain de Nicolo di Giacomo, on peut le dater de la seconde moitié du

gnements sur le costume et les mœurs, comme l'a fait Fed. Hermanin, *Di alcune miniature della Bibliotheca Vaticana con scene dell' antico studio bolognese nel trecento*, dans *Vita d'arte*, I, 1908, p. 108-120.

[1] A droite et à gauche, se faisant face, deux personnages assis reçoivent un livre des mains de deux évêques agenouillés devant eux. Une frise de personnages, placée un peu plus bas, réunit les deux scènes.

[2] Description dans Cos. Stornajolo, *Codices urbinates latini*, t. I, p. 167; catalogue et description des miniatures, p. 549-552. Ce catalogue est suffisamment détaillé pour qu'il soit inutile d'en insérer un dans cet article; on n'aura qu'à s'y reporter. Ce manuscrit est signalé dans R. S. Mylne, *ouvr. cité*, p. 171.



XIVe siècle[1]. Contrairement à ce que l'on a rencontré précédemment, il est l'œuvre d'un seul et même artiste. Bien des détails rappellent le Pseudo-Nicolo[2], mais ce manuscrit est d'un art nettement plus avancé et plus sûr de lui-même[3]. Les cadres architecturaux ont disparu. La composition est en grand progrès, l'artiste évite manifestement la monotone composition à figure trônante centrale; quand il l'adopte, il cherche à l'animer par la diversité d'attitudes des personnages. Quand il représente plusieurs scènes dans la même miniature il n'y a plus qu'exceptionnellement de cloisons pour les séparer.

L'iconographie est en général l'iconographie habituelle, bien que parfois étrangement modifiée. En tête de la cause XII[4] se trouve une miniature qui illustrerait beaucoup mieux la cause VII, par exemple: dans la chambre du malade on retrouve le médecin mirant des urines. C'est une scène de rue avec une église, une maison, une boutique avec un marchand qui précède la cause XIII[5]. L'évêque parjure de la cause XXII est remplacé[6] par un clerc. L'évêque hérétique que l'on voit habituellement en tête de la cause XXIII exhorter les siens au massacre des orthodoxes y prend ici personnellement part, l'épée à la main, mitre en tête et sa chape passée sur l'armure complète[7].

Il arrive cependant que le miniaturiste modifie la tradition dans

[1] On ne saurait en tout cas descendre jusqu'au XVe siècle comme le fait Stornajolo, *ouvr. cité*, p. 167.

[2] Deux fois, dans les grandes miniatures des fol. 1 et 107, on rencontre les fonds grenat à ramages d'or chers au Pseudo-Nicolo; partout ailleurs, fonds d'or.

[3] Il est un peu sévère de qualifier ces peintures, comme Stornajolo, *ouvr. cité*, p. 167, de médiocres.

[4] Fol. 166. Dans une autre chambre de malade, fol. 202 v°, cause XVII, figure une chaise percée.

[5] Fol. 175 v°; *supra*, p. 228.

[6] Fol. 214 v°.

[7] Fol. 222. La miniature, fol. 209, qui précède la cause XIX, n'a guère de rapports avec le texte. Il n'y a pas plus de vérité dans la miniature du fol. 276, cause XXIX.

le sens d'une plus grande exactitude. En tête de la cause XXVIII il fait figurer le baptême de l'*infidelis* dont il est question dans le texte[1], comme la femme morte dans son cercueil du fol. 329 verso rappelle le *quidam mortua uxore* de la cause XXXV[2].

Le frontispice se conforme à l'idée traditionnelle. Dans le registre supérieur le Christ trône entouré de saintes et de saints, parmi lesquels saint Pierre, saint Paul et saint Jean. En bas des anges imposent



FIG. 10. — LA PRÉDICATION.
LA PRIÈRE AUX SAINTS CHARLEMAGNE, ROLAND ET OLIVIER.
(Urb. lat. 161, fol. 291.)

la tiare au pape, la couronne à l'empereur. Les deux autres grandes miniatures, au contraire, celles qui précèdent la cause II et le *de penitentia*, diffèrent de tout ce que l'on a rencontré jusqu'ici.

En tête de la cause II l'artiste a peint l'enfant Jésus discutant avec les docteurs. C'est une belle composition où les fonds et les stalles d'architecture rappellent le faire du Pseudo-Nicolo; on sent une recherche du pittoresque dans l'expression des physionomies presque caricaturales, dans des motifs comme celui du docteur, qui, au centre, extrait des livres d'une armoire, ou cet autre docteur, à gauche, qui

[1] Fol. 272 v°.
[2] Fol. 107 et 291.

de dépit jette par terre son livre. Mais on ne voit pas ce que vient faire ici un pareil sujet[1].

De même, la miniature qui précède[2] le traité *de Penitentia* sort de l'iconographie habituelle. Cette grande composition (fig. 10) se divise en deux parties. Dans celle de gauche, un évêque prêche devant des personnages assis ou debout autour de la chaire; cette scène est banale ainsi que la confession peinte dans la lettrine. Plus intéressante est la façon dont l'auteur a symbolisé la prière : dans un cadre semblable à celui d'un tableau d'autel un personnage à genoux prie devant trois saints dont les nimbes, très effacés pour les saints situés sur les côtés, sont encore visibles. Le saint placé au centre est revêtu d'un costume militaire, cuirasse, jupon de lanières, manteau, sur son bouclier s'enlève en noir l'aigle impérial, il est barbu et sa tête est ceinte de la couronne. Les deux autres saints vêtus de la même façon portent tous deux la palme du martyre, sans autre emblème. Il faut certainement voir là Charlemagne, patron des études, entouré de Roland et d'Olivier. Les représentations de ces héros sous la figure de saints sont tellement rares que cette miniature prend un intérêt exceptionnel.

Un travail comme celui-ci n'a pas besoin de conclusions. Il a seulement pour but d'exhumer et de classer des matériaux pour ceux qui voudront tenter des synthèses. Il paraît bon cependant d'insister sur quelques points qui se dégagent avec une force particulière des recherches précédentes.

Et d'abord la grande complexité non seulement des origines, mais même des débuts de la miniature bolonaise. Avant que fussent venues les fortes personnalités qui surent les assimiler et les fondre pour former un art véritablement original, le plus confus lacis d'influences qu'il soit possible d'imaginer vint s'exercer sur cet art en formation. Pendant le cours même de son évolution reparaissent des influences qui semblaient mortes depuis longtemps, alors que d'autres en pleine force s'évanouissent brusquement.

[1] Il n'y a que la lettrine — où l'on voit un évêque embrasser une jeune femme — qui rappelle le texte.

[2] Fol. 291.

Le caractère industriel de la production des manuscrits à Bologne n'a pas été remarqué autant qu'il convient. Presque tous les manuscrits étudiés dans ce travail sont dus à plusieurs artistes; pour certains ce sont de véritables équipes qui les ont enluminés. D'une part, cela rend impossible pour ainsi dire les recherches d'attributions et, d'autre part, il est vain de tracer une évolution continue et logique qui ne peut exister dans de pareilles conditions. Les conditions économiques dans lesquelles s'est trouvé à Bologne le commerce des livres peuvent peut-être rendre compte et de cette production bigarrée et même des diversités d'influences déjà signalées. La librairie a dû soudain faire face à une demande énorme que les ateliers locaux étaient incapables de satisfaire, on aura dû faire appel à des artistes de toute provenance. Cette hypothèse permettrait d'expliquer certaines des œuvres vraiment étonnantes rencontrées plus haut.

Quant au caractère de l'illustration, on a vu que les miniatures qui n'ont constitué d'abord qu'un élément de la *décoration* ont pris de plus en plus un caractère d'*illustration*[1]. Il n'était nullement question d'éclairer le texte, puisque sans ce texte lui-même il serait souvent impossible de comprendre la peinture, mais simplement de rendre plus précieux le manuscrit en lui donnant un élément artistique le plus en rapport possible avec son contenu. Et il est intéressant de voir se constituer en dehors de tout modèle antique ou oriental — ce qui avait lieu au contraire pour la Bible — une illustration d'un ouvrage aussi abstrait que le Décret de Gratien. Il y a là un effort iconographique qui méritait d'être relevé.

Félix Olivier-Martin.

[1] Il faut lire, sur un effort iconographique du même ordre, l'illustration du *Miroir de Saxe*, les beaux travaux de K. von Amira, *Die Genealogie der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, dans *Abhand. der Kgl. bayer. Akademie der Wissenschaften*, *philol. Klasse*, XXII, 1902, p. 325-385, et sa publication du manuscrit de Dresde, déjà citée. Cf. aussi Des Marez, *De l'illustration des manuscrits juridiques à propos d'une publication récente*, dans *Nouv. Rev. hist. de droit*, XXVIII, 1904, p. 371-381.

LES ERMITES DE SAINT-AUGUSTIN

AMIS DE PÉTRARQUE

Parmi les ordres religieux qui existaient au xive siècle, celui des Ermites de Saint-Augustin a fourni un très grand nombre de représentants notables dans l'histoire littéraire des controverses politiques et théologiques de cette époque. Il formait un rameau tardif de l'*Ordo sancti Augustini*, c'est-à-dire des religions observant la règle de saint Augustin. Ses origines avaient été modestes. Il résultait de l'union de petites communautés locales réalisée le 9 avril 1256 par le pape Alexandre IV [1]. Le chroniqueur franciscain Salimbene nous a tracé avec sa verve habituelle le tableau des Ermites de Saint-Augustin de cette époque. Ces religieux se signalaient alors surtout par des discussions sur la forme de leur habit et cherchaient à copier les frères Mineurs [2].

Mais bien vite l'Ordre sut acquérir du prestige : il s'adonna aux études et s'y distingua. Gilles de Rome, plus tard prieur général, puis archevêque de Bourges, fut pour les Augustins ce que Thomas d'Aquin était pour les frères Prêcheurs, le docteur par excellence [3].

[1] Constitution *Licet ecclesie catholice* (n° 1301 dans les *Registres d'Alexandre IV* publiés pour l'École française de Rome par C. Bourel de la Roncière). Une édition critique de cette constitution a été donnée dans les *Analecta Augustiniana*, V (1913), p. 1-4.

[2] « ... fecerunt [Heremite] sibi fieri soleas sicut habent fratres Minores. Nam quicumque volunt novam regulam facere semper mendicant aliquid ab ordine beati Francisci, aut soleas, aut cordam, aut etiam habitum » (Salimbene, *Cronica*, dans *Monumenta Germaniæ historica, Scriptores*, t. XXXII, p. 254).

[3] La doctrine de Gilles de Rome fut officiellement imposée à l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin par le chapitre général qui se tint à Flo-

Une foule d'étudiants, s'inspirant de ses doctrines, s'instruisait dans les *studia* de l'Ordre. En 1287, quatre *studia* existaient en Italie : près de la Curie Romaine, à Padoue, à Bologne et à Naples[1]. Mais le studium de Paris formait seul des *maîtres en théologie*. Les « docteurs de Paris » constituèrent l'élite intellectuelle de l'Ordre des Ermites.

Avec les titres universitaires, les Augustins eurent accès à l'épiscopat. La papauté les protégeait car elle trouvait en eux des défenseurs zélés de son autorité, des Jacques de Viterbe, des Augustin d'Ancône. Les marques de la bienveillance des princes ne manquèrent pas non plus : en France, celles de Philippe le Bel, à Naples, celles du roi Robert[2]. Mais si la faveur du pape et des souverains est un témoignage de la réputation grandissante des Augustins, l'amitié des grands hommes pour cet Ordre en est un autre, et non des moins importants. Un poète illustrait alors la cour d'Avignon et celle de Naples : c'était Pétrarque, le premier des humanistes. Les Ermites de Saint-Augustin peuvent s'enorgueillir d'avoir compté plusieurs de leurs membres parmi ses amis. Leurs noms se retrouvent souvent au cours de ces *Lettres familières, séniles et poétiques* qui sont un miroir si fidèle de la vie du chantre de Vaucluse.

Les nombreuses études sur Pétrarque n'ont peut-être pas mis suffisamment en lumière le fait suivant. Pétrarque, écrivant à des religieux, ne s'est pas adressé à des Dominicains, ni à des Franciscains, mais bien à des Ermites de Saint-Augustin. Il n'a pas semblé inutile de réunir ce que l'on a dit de chacun d'eux en y ajoutant des détails recueillis dans les Archives du Vatican et dans celles des Augus-

rence en mai 1287. Cf. Denifle et Chatelain, *Chartularium Universitatis Parisiensis*, t. II, n° 542, p. 40.

[1] Définition du chapitre général de Florence, *Analecta Augustiniana*, II (1908), p. 275.

[2] Un exposé plus étendu des débuts de l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin a été donné dans les *Positions des thèses de l'École des chartes pour 1928*, sous le titre : *Les Ermites de Saint-Augustin au début du XIVe siècle; Agostino Trionfo et ses doctrines politiques*, chap. I-III.

tins. Ils sont là tout un groupe : Denis de Borgo-San-Sepolcro, Barthélemy d'Urbino, Luigi Marsili, Bonaventure de Padoue, et d'autres encore dont la renommée se rejoint dans l'amitié du poète. A côté des livres de sa bibliothèque, les amis de Pétrarque doivent être étudiés. Livres et amis forment un heureux diptyque. Plusieurs amitiés sont déjà connues[1]. Jusqu'ici les Augustins ont été négligés. Il ne sont pourtant pas sans intérêt. A ces hommes de haute formation, Pétrarque doit beaucoup. C'est près des fils lointains du grand docteur d'Hippone que s'est façonnée sa spiritualité. Une partie de ses préférences littéraires s'explique aussi : saint Augustin est devenu et est demeuré son auteur de prédilection[2]. Par là, par les Augustins par conséquent, Pétrarque, développant son génie naturel, a retrouvé l'antiquité et cultivé les humanités.

∴

Le premier des Augustins avec lequel nous touvons Pétrarque en relation est Denis de Borgo-San-Sepolcro. Né sans doute, en Toscane, dans la petite cité épiscopale de ce nom et religieux du couvent que les Ermites y possédaient, nous ne savons rien de ses premières années.

[1] Sur les amis de Pétrarque, outre les précieuses annotations de Fracassetti à la suite de son édition des *Lettres familières*, nous citerons : A. de Gubernatis, *Francesco Petrarca*, Milan, 1903, p. 168-186 ; M. Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Rome, 1904 ; Dom U. Berlière, *Un ami de Pétrarque : Louis Sanctus de Beeringhen*, Rome, 1905 (sur le même personnage, voir H. Cochin, *École fr. de Rome, Mélanges d'arch. et d'hist.*, t. XXXVIII (1918-1919), p. 3-32) : C. Cochin, *Recherches sur Stefano Colonna*, dans *Revue d'hist. et de litt. relig.*, t. X (1905), p. 352-383 et 554-578 ; H. Cochin, *Un ami de Pétrarque, Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque*, Paris, 1892 ; L. Mascetta-Caracci, *Barbato di Sulmone e suoi amici Barrili e Petrarca*, dans *Rassegna abruzzese di storia ed arte*, II (1898), p. 123-199 ; sans parler des nombreuses études sur l'amitié de Pétrarque et de Boccace.

[2] « Je pense qu'il [Pétrarque] n'en posséda aucun [auteur antique] plus parfaitement que saint Augustin. » H. Cochin, *Le frère de Pétrarque*, Paris, 1903, p. 240. Dans son introduction à la traduction des *Psaumes pénitentiaux* de Pétrarque, le regretté H. Cochin dit aussi : « L'histoire religieuse de Pétrarque n'a jamais été écrite encore » (p. 14). La présente étude y apporte une contribution.

Une note placée à la fin d'un manuscrit d'un de ses ouvrages nous apprend qu'il lisait les Sentences à Paris pendant l'année scolaire 1317-1318[1]. Denis dut donc devenir docteur vers 1323 ou 1324. Il demeura probablement à Paris. Son nom apparaît pour la première fois dans la liste des témoins apposée au bas d'un acte daté du 25 mars 1328[2]. La même année, nous savons qu'il entretenait une correspondance avec le célèbre Giovanni Villani. Florence subissait alors les outrages de Castruccio Castracani. Louis de Bavière n'avait pas d'auxiliaire plus fidèle que cet insolent parvenu qu'il avait créé duc de Lucques et sénateur de Rome. Villani avait appris les attaques de Castruccio à Denis. Celui-ci répondit en prédisant la mort du tyran. Mais les événements semblèrent le contredire. Dans une autre lettre, Villani annonçait la victoire de Castruccio à Pistoie. La réponse fut la suivante : « Je te confirme ce que je t'ai écrit dans ma précédente, et si Dieu n'a pas changé son jugement et le cours des astres, je vois Castruccio mort et enterré. » Quand Villani reçut ce message, la prédiction s'était réalisée et il raconte comment il en fit part aussitôt aux prieurs de Florence[3].

[1] Bibl. Amplon., ms. fol. 131, *Lectura super I Sent.*, « edita a fr. Dionysio de S. Sepulchro... quam finivit Parisius anno Domini MCCCXVII, xII die mensis Januarii ». Cité par Denifle et Chatelain, *Chartularium Univ. Paris.*, t. II, p. 502.

[2] Dans cet acte, Guillaume de Crémone, prieur général des Augustins, désigne des procureurs pour traiter avec l'abbé de S. Pietro-in-Ciel-d'Oro à Pavie. Denis est qualifié du titre de « magister sacre pagine ». Le document fut rédigé à Paris, au couvent des Augustins. Il a été publié par R. Maiocchi et N. Casacca, *Codex diplomaticus Ord. E. S. Augustini Papiæ*, Pavie, 1905, vol. I, p. 21-26, mais les éditeurs en ont rapporté la date à 1327. Au contraire elle est bien de 1328. Le notaire a pris soin d'indiquer très explicitement qu'il avait fait usage du style de Pâques : « Et est sciendum quod annus Domini inscriptus in isto instrumento publico videlicet annus Domini millesimus CCCmus vicesimus septimus positus est secundum consuetudinem et computationem civitatis Parisiensis, secundum quam annus mutatur in festo Paschatis. » A ce propos, notons que, d'après les registres des prieurs généraux des Augustins, l'Ordre s'est servi du style de Noël.

[3] G. Villani, *Cronica*, lib. X, c. LXXXVI. Voici les paroles de Denis rapportées par Villani : « Io raffermo ciò ti scrissi per l'altra lettera ; e se Id-

Ce religieux qui annonçait si clairement l'avenir connaissait aussi fort bien le passé. L'œuvre de Denis ne se borne pas en effet à des écrits philosophiques et théologiques comme on en trouve tant à cette époque. Elle contient — fait remarquable — de nombreux commentaires sur des auteurs de l'antiquité. Ceux sur la Politique d'Aristote se rattachent encore à la scolastique; mais ceux sur la Rhétorique de Cicéron, les œuvres de Virgile, les tragédies de Sénèque, les Métamorphoses d'Ovide annoncent une toute autre tendance[1]. Une amplification de Valère-Maxime a été conservée dans de très nombreux manuscrits et a même été imprimée. La préface de ce dernier ouvrage invoque la connaissance des meilleurs auteurs de la littérature latine[2]. Tel était l'homme que Pétrarque rencontra et qui devait avoir sur lui — c'est Pétrarque lui-même qui nous en informe — une grande influence. En effet ce religieux avait acquis toute la confiance du poète. D'après une des *Lettres familières*, celui-ci lui avait ouvert son cœur travaillé par les passions d'une bouillante jeunesse[3]. Il en avait reçu de sages conseils : les biographes de Pétrarque ont même parlé d'une direction de conscience. En tout cas le P. Denis avait donné au jeune homme un souvenir concret de leurs rapports : un exemplaire portatif des *Confessions* de saint Au-

dio non ha mutato il suo giudicio e il corso del cielo, io veggio Castruccio morto e sotterato. »

[1] Ces ouvrages sont indiqués par Ossinger, *Bibliotheca Augustiniana*, Ingoldstadt, 1768, p. 167-168, et par Lanteri, *Saecula Augustiniana*, Tolentino, 1858, t. I, p. 88.

[2] La Bibliothèque nationale de Paris possède au moins cinq manuscrits du Commentaire de Denis sur Valère-Maxime : lat. 5859 à 5862. A la bibliothèque Vaticane, nous avons consulté les mss. Palat. lat. 904 et 908 et Reg. lat. 1059. L'édition imprimée ne porte ni lieu ni date ni nom d'imprimeur. Brunet, *Manuel du Libraire*, 5e éd., t. I, p. 1404, la croit publiée à Strasbourg, vers 1472-1475 par Mentelin.

[3] *De reb. familiar.*, lib. IV, ep. 1. Il faudrait citer tout le passage où Pétrarque s'épanche près de Denis : « Nondum mihi tertius annus effluxit ex quo voluntas illa perversa et nequam quæ me totum habebat et in aula cordis mei sola sine contradictore regnabat cepit aliam habere rebellem... », éd. Fracassetti, I, p. 198.

gustin[1]. Pendant toute sa vie le poète le garda près de lui. C'est un regret pour nous de ne pas savoir ce qu'il est devenu. Mais nous pouvons aisément imaginer tout l'intérêt que Pétrarque y trouvait. Un reflet de sa jeunesse devait lui apparaître dans les premiers livres. Quant aux auteurs anciens qui intéressaient de plus en plus l'humaniste, saint Augustin, tout en réprouvant leur paganisme, montrait qu'il faut se garder d'une sévérité excessive. Des jugements comme ceux prononcés à propos de l'*Hortensius* de Cicéron étaient pour Pétrarque une pleine justification de ses goûts littéraires[2]. Dans ses ouvrages latins, le poète s'inspira plus d'une fois des *Confessions*[3]. Il les envoya à son frère Gérard[4] et en recommanda la lecture au grammairien Donato Apenninigena[5].

Il serait intéressant de connaître le lieu et la date de la rencontre du P. Denis et de Pétrarque. Fracassetti a indiqué Paris et l'année 1333. Mais cette affirmation est simplement une déduction fondée sur la date du premier voyage de Pétrarque à Paris. Or il ne semble pas que Denis ait fait un si long séjour dans la capitale française. Dès 1329, il ne paraît plus appartenir au personnel enseignant du célèbre *studium*. Le 27 juin de cette année, il est bien à Paris, au chapitre général de son Ordre, mais en qualité de définiteur[6]. Au

[1] « Confessionum Augustini librum charitatis tuæ munus... quem et conditoris et donatoris in memoriam servo habeoque semper in manibus... » *Ibid.*, p. 200.

[2] S. Aug., *Confes.* lib. III, c. iv, 7 : « Ille vero liber mutavit affectum meum, et ad te ipsum, Domine, mutavit preces meas et vota ac desideria mea fecit alia... »

[3] Nulle part la chose n'est plus évidente que dans le *Secretum* de Pétrarque. Voir V. Grimaldi, *Sant'Agostino e Petrarca nei rapporti delle loro confessioni*, Naples, 1898 et C. Segrè, « *Il mio segreto* » *del Petrarca e « le Confessioni » di Sant' Agostino*, dans la *Nuova antologia*, vol. CLXVII (1899), p. 202-252 et 400-421.

[4] *De reb. familiar.*, lib. XVIII, ep. 5.

[5] *Ep. senil.*, lib. VIII, ep. 6. Nous dirons ci-après le sort de l'exemplaire des *Confessions* offert à Pétrarque par le P. Denis.

[6] Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, p. 34 : « Magister Dionysius de Burgo,

mois de septembre suivant, on le trouve à Tuderte, envoyé par le cardinal Napoléon Orsini et en correspondance avec l'inquisiteur Barthélemy de Pérouse[1]. C'est le début d'une série de voyages au cours desquels on trouve Denis à Venise, puis à Grasse[2]. Il semble légitime de penser que la résidence principale du religieux était le centre de son Ordre, le couvent établi près de la Curie romaine, en Avignon[3]. Ainsi s'expliquerait mieux l'influence sur Pétrarque que n'auraient pas suffi à établir de simples rapports intellectuels au cours d'un bref voyage.

L'amitié de Pétrarque et du P. Denis dura jusqu'à la mort de ce dernier. Parmi les *Lettres familières* du poète nous en trouvons encore deux adressées au savant augustin[4]. Il y a aussi une des *Lettres poétiques*[5]. Cette dernière est un frais tableau de la solitude de Vaucluse. C'est la plus charmante invitation à venir jouir du repos de la campagne. Elle fut sans doute adressée au P. Denis lors d'un de ses séjours en Avignon. Les deux lettres familières nous montrent au

diffinitor. » Le document où se trouve cette mention concerne encore l'affaire de S. Pietro-in-Ciel-d'Oro à Pavie.

[1] Cf. dans *Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte*, II (1881), p. 666-667, une lettre de Denis publiée par le P. Ehrle.

[2] Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, p. 58 et 64. Les documents se rapportent toujours à S. Pietro-in-Ciel-d'Oro. Le chapitre de Venise se tint en 1332, celui de Grasse en 1335. A ce dernier chapitre, le P. Denis est qualifié de « provincial de la province de la vallée de Spolète. »

[3] Du couvent d'Avignon ne subsiste plus aujourd'hui que le clocher. Le *studium* d'Avignon remontait à 1324 (*Anal. Augustin.*, III, p. 471). Dès 1326, des décisions spéciales avaient été prises relativement à sa composition : « Item, quia in nostro loco de curia non nisi viri maturi in moribus debent pro studentibus collocari qui in facie dominorum cardinalium possint cum honore Ordinis presentari, diffinimus et ordinamus quod a studium nostrum de Curia non possit studentem mittere aliqua provincia nostri Ordinis sed deinceps pater noster generalis disponat tam de futuro quam etiam de studentibus que nunc actualiter ibi sunt ponendo et removendo sicut sue discretioni videbitur expedire » (*Anal. Augustin.*, IV, p. 10).

[4] *De reb. familiar.*, lib. IV, ep. 2, et lib. III, ep. 7.

[5] *Ep. poet.*, lib. I, ep. 4.

contraire le père voyageant en Italie. Dans la première, Pétrarque répond à des nouvelles données en quittant Florence pour aller à Naples. Il parle du roi Robert et se réjouit que Denis aille visiter ce prince si sage. Dans la seconde lettre, la connaissance étant sans doute faite, Pétrarque suggère certains conseils à donner au roi. Plus tard le poète allait lui-même se rendre auprès de Robert. La date de la première lettre de Pétrarque à Denis a été placée en 1339 par Fracasseti[1]. Cet auteur se basait sur le fait qu'au mois de mars de cette année, Denis serait devenu évêque de Monopoli, petite cité du royaume de Naples. D'après le ton familier des lettres à l'égard de Denis, il faut les placer avant cet événement. Pétrarque appelle en effet son ami *Dionysius noster*. Ailleurs à l'égard de ses amis devenus évêques il emploie le terme respectueux de *Pater*. Nous acceptons la date proposée par Fracassetti. Mais nous ferons remarquer que d'après les registres de Benoît XII, l'élévation de Denis à l'épiscopat n'eut lieu que l'année suivante, le 17 mars 1340[2].

L'importance des deux lettres de Pétrarque au P. Denis vient encore des renseignements que contient l'une d'elles relativement au doctorat dont fut honoré le poète. Dans la lettre du 4 janvier 1339 on voit combien ce dernier était anxieux de le recevoir. Mais il voulait que ce fût après un examen devant le roi Robert[3]. Nul doute que les confidences faites à ce sujet au P. Denis à la fin de la lettre ne soient une manière discrète de demander au religieux d'intervenir auprès du roi. C'est l'interprétation qu'a donnée Fracassetti aux paroles de Pétrarque : elle est bien légitime. Le P. Denis dut pré-

[1] Fracassetti, *In epistolas Francisci Petrarcae... adnotationes*, Fermo, 1890, p. 90.

[2] *Reg. Aven.*, t. LIV, fol. 2 : *Reg. vat.*, t. CXXVIII, ep. 216 = n° 7641 des *Lettres communes de Benoît XII* publiées pour l'École française de Rome par l'abbé Vidal (t. II, p. 234). Fracassetti avait emprunté la date de 1339 à l'*Italia sacra* de Ughelli.

[3] « Nosti enim quid de laurea cogito, quam singula librans praeter ipsum de quo loquimur regem nulli omnino mortalium debere constitui... » Ed. Fracassetti, t. I, p. 206.



parer la venue de son ami à Naples pour subir l'épreuve désirée. C'est donc à lui, non moins qu'au cardinal Jean Colonna qui donna au poète le conseil de se faire couronner à Rome[1], que revient le mérite d'avoir attaché par un lien plus fort l'humaniste à la terre classique. On voit toutes les conséquences de l'amitié de Pétrarque et des Ermites de Saint-Augustin.

Pendant l'année 1339, nous suivons les traces du P. Denis à Naples. Le 11 octobre de cette année, il souscrivait avec le P. Jean d'Alexandrie, provincial de la province de la Terre de Labour un acte par lequel les Augustins recevaient en don le terrain sur lequel devait s'élever le couvent de San Giovanni-a-Carbonara[2]. Ce couvent, le deuxième des Augustins à Naples, existe encore aujourd'hui : il a joué longtemps un rôle important dans l'histoire de la communauté. A quelques mois de là, après une élection où il fut en compétition avec le chanoine Bisantio de Bari, le P. Denis fut, comme nous l'avons dit, élu évêque de Monopoli. Nous n'avons rencontré aucune particularité notable dans le cours de son épiscopat[3]. Celui-ci fut de courte durée. Denis mourut en effet en 1342 avant le 31 mai. Il fut enterré à Sant' Agostino alla Zecca, le premier couvent des Augustins à Naples.

[1] Cf. *De reb. familiar.*, lib. IV, ep. 4 et 5. Une nouvelle édition de ces deux lettres, d'après le ms. lat. 8568 de la Bibliothèque nationale, le plus ancien des ms. des *Lettres familières* a été donnée par Denifle et Châtelain, *Chartularium Univ. Paris.*, t. II, p. 501-503. On remarquera que c'est précisément au cardinal Jean Colonna que le P. Denis dédia son commentaire sur Valère-Maxime. Voir W. Goetz, *König Robert von Neapel*, Tubingue, 1910, p. 39.

[2] Ce document existait encore au XVIIIe siècle. La connaissance nous en a été conservée par une compilation de cette époque encore existante dans les Archives du R. Albergo dei poveri de Naples. Cf. A. Filangieri di Candida, *La chiesa e il monastero di S. Giovanni-a-Carbonara*, Naples, 1924, p. 15.

[3] Les *Lettres de Benoît XII* ne renferment qu'un seul document adressé à l'évêque Denis. Il est sans intérêt, c'est une dispense pour un mariage (5 juin 1340, no 8071 des *Lettres communes de Benoît XII*, publiées pour l'École française de Rome par l'abbé Vidal).

Pétrarque pleura en vers la mort de son ami. Il adressa au roi Robert une de ses *Lettres poétiques* les plus touchantes, celle qui commence par le vers :

Flere libet, sed flere vetor...[1]

L'épître se termine par une épitaphe souvent citée :

Qui fuit Hesperiæ decus, et nova gloria gentis,
Cultor amicitiæ fidus, charisque benignus,
Convictu placidus, vultuque animoque serenus,
Religione pius, factis habituque modestus
Altus et ingenio, facundo splendidus ore,
Flos vatum, coeli scrutator, cognitus astris,
Rarus apud veteres, nostro rarissimus aevo,
Unicus ex mille jacet hic Dionysius ille.

Dans ce texte où l'amitié évoque tous ses titres, l'allusion à la connaissance des astres est un rappel poétique des circonstances qui firent prédire par Denis la mort de Castruccio. Pétrarque n'estimait pas les astrologues et ce n'est pas ce titre qu'il a voulu donner à son ami. Au nécrologe des Ermites de Saint-Augustin, c'était assurément la première fois que s'inscrivait un aussi poétique éloge.

***

Il est impossible actuellement et il le sera sans doute toujours de suivre pas à pas les rapports de Pétrarque et des Ermites de Saint-Augustin. Mais la correspondance du poète nous montre une suite variée de relations. C'est ainsi que parmi les *Lettres familières* il y en a une adressée au frère Barthélemy d'Urbino[2]. Les renseignements biographiques précis sur ce religieux sont peu nombreux. Les historiographes augustins, du reste très postérieurs, l'ont rattaché à la famille Carusi d'Urbino[3]. Il est certain, d'après la lettre même de Pétrarque, que Barthélemy était de cette ville. Mais les bulles qui

[1] *Ep. poet.*, lib. I, ep. 13.
[2] *De reb. familiar.*, lib. VIII, ep. 6.
[3] Ossinger, *op. cit.*, p. 210, et Lanteri, *op. cit.*, t. I, p. 79.

lui furent accordées par Clément VI et dont la lecture peut encore se faire aujourd'hui dans les Registres pontificaux, le nomment *Bartholomeus Hominis de Taiuti*[1]. Il n'y a pas là un nom patronymique tiré d'une localité, mais probablement une sorte de surnom, *Ditaiuti*, formé à la manière de *Ditisalvi*, ou du français *Dieutegart*. Comme Denis de Borgo-San-Sepolcro, Barthélemy d'Urbino fut docteur de Paris. D'après son propre témoignage[2], il suivit les leçons de Denis de Modène qui devint plus tard prieur général de l'Ordre des Ermites de Saint-Augustin. Parmi les œuvres que lui attribuent les bibliographes augustins[3], il en est qui continuent les traditions de polémique politique qui furent en honneur au commencement du XIVe siècle, chez les Ermites, notamment chez Agostino Trionfo. Il y avait un livre sur l'autorité du Pontife romain, vicaire du Christ, et un traité contre les erreurs de Louis de Bavière. Ce dernier ouvrage était encore conservé au XVIIIe siècle dans les archives des Ermites de Saint-Augustin, à Rome.

D'après le P. Ghirardacci, Barthélemy d'Urbino enseigna à Bologne depuis 1321[4]. C'est sans doute dans cette ville qu'il connut le célèbre Jean d'André. Il retrouva pour lui une lettre de saint Augustin que le jurisconsulte avait vainement cherchée. Il nous est resté de cette circonstance un bref éloge de Barthélemy : c'était, dit Jean d'André, un homme d'une dévotion sincère, d'une charité ardente, d'une science étendue et d'une non moindre éloquence[5].

Le 12 décembre 1347, Clément VI éleva Barthélemy à la dignité

[1] Bulles portant désignation de Barthélemy comme évêque d'Urbin et dont la référence sera donnée ci-dessous, « Dilecto filio Bartholomeo Hominis de Taiuti, electo Urbinatense, etc... »

[2] Préface du *Milleloquium Augustini*, vers la fin.

[3] Ossinger, *op. cit.*, p. 211, et Lanteri, *op. cit.*, t. I, p. 80.

[4] *Historia di Bologna*, Bologne, 1669, t. II, p. 22.

[5] « Vir devotione sincerus, et fervidus charitate, grandis scientia, nec minor facundia frater Bartholomaeus de Urbino Ordinis Eremitarum, qui Augustinianum composuit per quod dictorum Augustini cupidos in singuliis materiis copiosos fecit », cité par Tiraboschi. *Storia della letteratura italiana*, Florence, 1807, V, I, p. 148.

épiscopale sur le siège d'Urbino sa ville natale, évêché dont la provision était alors réservée au Saint-Siège[1]. Le nouvel évêque fut sacré par le cardinal Annibal de Ceccano[2]. Cette promotion suivait de peu la publication d'une vaste compilation des œuvres de saint Augustin. Dans cet ouvrage, Barthélemy, continuant une initiative d'Agostino Trionfo, s'était proposé de rendre facilement accessible, sous la forme commode d'un répertoire alphabétique, les parties essentielles de l'œuvre immense du docteur d'Hippone. C'est là, écrit Pétrarque, un ouvrage de plus de travail que de gloire[3]. Cette compilation a eu plusieurs fois les honneurs de l'imprimerie[4]. Elle dénote une connaissance approfondie des écrits de saint Augustin. Comme l'a montré le cardinal Angelo Maï, Barthélemy d'Urbino, émule de Robert di Bardi, le chancelier de l'église de Paris, a connu et utilisé des manuscrits provenant d'Italie que les Bénédictins de Saint-Maur auraient eu intérêt à ne pas négliger dans leur édition[5].

Pour donner à son travail une présentation définitive, Barthélemy voulut le faire précéder de quelques vers latins. Dans ce but, il s'adressa à l'ami des Ermites de Saint-Augustin, au poète et à l'humaniste que le P. Denis avait initié jadis à comprendre et à aimer le

[1] *Reg. Aven.*, t. XLIII, fol. 60 r°, ep. 38, et *Reg. Vat.*, t. CLXXXI, fol. 44 v°, ép. 38. La bulle contient un long exposé de la situation juridique de l'évêché, puis : « Demum ad te ordinis fratrum Heremitarum sancti Augustini in sacerdotio constitutum cui de religionis zelo, vite munditia, litterarum scientia et aliis multiplicium virtutum meritis apud nos fide digna testimonia perhibentur, convertimus oculos nostre mentis, quibus omnibus attenta meditatione pensatis, de persona tua eidem ecclesie de dictorum fratrum consilio auctoritate apostolica providemus, teque illi preficimus in episcopum et pastorem... »

[2] *Reg. Aven.*, t. XLIV, fol. 348 r°, ep. 510, et *Reg. Vat.*, t. CLXXXIV, fol. 206 r°. ep. 511. Annibal de Ceccano, cardinal en 1327, alors évêque de Tusculum, mourut en 1350. Il n'était pas de la famille Caetani, comme on l'a souvent écrit. Voir M. Prinet, *Quelques seings manuels de cardinaux*, dans *Bibl. de l'École des chartes*, LXXXIX (1928), p. 176, n. 4.

[3] *De reb. familiar.*, lib. VIII, ép. 6 : « rem majoris operis quam gloriae », éd. Fracassetti, t. I, p. 436.

[4] Notamment à Lyon en 1555 et à Paris en 1645.

[5] A. Maï, *Novae patrum bibliothecae*, Rome, 1852, t. I, p. XXIII-XXVI.

grand Docteur. Pétrarque répondit aussitôt en envoyant au P. Barthélemy quatre hexamètres et autant de distiques. Ce sont des compositions bien faibles en vérité : la hâte avec laquelle ils furent composés les excuse à peine[1]. Mais dans le sujet qui nous occupe, ils montrent avec quelle spontanéité Pétrarque accédait aux désirs d'un Ermite de Saint-Augustin.

De Barthélemy d'Urbino nous ne dirons plus rien, sinon qu'il composa aussi un ***Milleloquium sancti Ambrosii***. Il mourut vers 1350.

Plus importante encore pour l'histoire des amitiés de Pétrarque et des Augustins serait, si son destinataire pouvait nous être parfaitement connu, la lettre 4 du livre VII des ***Lettres familières***. Elle nous montre les religieux recourant à l'humaniste. Fracassetti, qui ne fait que reproduire une information de l'abbé Mehus[2], dit que cette lettre fut adressée à Jean, évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux, qui aurait été bibliothécaire de Clément VI. Il ne peut s'agir que de Jean Coci qui était précisément un Ermite de Saint-Augustin. Il avait été successivement évêque de Vence, puis de Grasse, enfin de Saint-Paul-Trois-Châteaux. On peut le suivre dans ces évêchés[3]. Mais ce qui nous intéresse, ce sont ses rapports avec la bibliothèque des Papes. Le P. Ehrle lui refuse le titre de ***bibliothécaire***[4]. D'après les documents financiers pontificaux, cette charge n'existait pas en 1347 au

[1] Voici les quatre hexamètres :

Jam bibe : jam sancti Augustini fonte beato
Presulis Aurelii saliente e gurgite sacro.
Sic Augustinum lector cognosce vocatum
Hunc dum sacra fides suscepit fonte renatum.

On peut lire les distiques dans le *Catalogue des mss. de la Bibliothèque Mazarine* à la suite de la description du ms. 647 qui est un exemplaire du *Milleloquium Augustini*.

[2] *Vita Ambrosii Traversari Camaldulensis*, Florence, 1759, p. CCXVI.

[3] Cf. *Gallia christiana novissima* [t. IV], Saint-Paul-Trois-Châteaux, Valence, 1909, p. 159 et suiv., nos 344-367.

[4] *Historia bibliothecæ Romanorum Pontificum*, Rome, 1890, t. I, p. 174-175. Le P. Ehrle, aujourd'hui cardinal, est depuis cette année bibliothécaire de la Sainte Église Romaine.

Palais d'Avignon. En effet, depuis le temps de Boniface VIII, la bibliothèque du pape dépendait du trésorier ou chambrier et cette organisation subsistait encore. Le P. Ehrle range Jean Coci parmi les *prefecti scriptorum* qui surveillaient la copie des manuscrits destinés aux collecions pontificales. La lettre de Pétrarque annonce l'acceptation de mettre en ordre les œuvres de Cicéron qui se trouvaient dans ces dernières. Elle promet aussi qu'à son retour d'Italie l'humaniste rédigera quelques notes destinées à les éclairer. L'enthousiasme de Pétrarque pour Cicéron ne devait cesser de croître jusqu'à la fin de sa vie[1]. Il fallait noter une rencontre avec un des Ermites de Saint-Augustin au début de ce goût intellectuel si profond.

Mais ce n'était pas toujours sur le champ des lettres que Pétrarque se retrouvait avec les Augustins. Une fois, il fut chargé de remettre l'un d'eux dans le droit chemin de la règle. C'était un religieux qui, non content de faire des idées politiques une théorie spéculative, s'était laissé aller à être un chef de faction. Giacomo Bussolari, Ermite de Saint-Augustin, était devenu tyran de Pavie. Pour comprendre un tel changement de situation, il faudrait rapporter ici la Chronique de Matteo Villani qui raconte les événements qui marquèrent alors l'histoire de Pavie[2]. Le frère Bussolari, profitant de sa réputation et aidé par le marquis de Montferrat et par la famille Beccaria, avait soustrait Pavie à la domination des Visconti. Puis, avec l'assentiment du marquis, il avait chassé les Beccaria. Enfin il avait poussé les habitants de Pavie à se rendre totalement indépendants de toute autorité. Cette situation examinée avec les idées modernes sur la liberté n'est pas sans excuses. Sur le moment on ne pensait pas ainsi. Il s'agissait de rebellions successives. On ne pouvait aussi admettre qu'un religieux mendiant prît une telle autorité sur les populations. Se faisant sans doute l'interprète des Visconti, Pétrarque écrivit à

[1] Cf. P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, 1892, chap. V, et principalement p. 180.

[2] *Cronica*, lib. VIII et IX.

Giacomo Bussolari le 25 mars 1357[1]. C'est une des plus longues et des plus éloquentes des *Lettres familières*. C'est une suite de reproches adressés à un membre de la famille des Ermites de Saint-Augustin.

Mais il faut se garder de les généraliser. La lettre contient en effet bien des témoignages de l'affection de Pétrarque pour l'ensemble de la communauté. « Pense, écrivait le poète, à l'Ordre vénérable auquel tu as donné ton nom, à la règle si noble de saint Augustin, aux joies sacrées de la vie érémitique... Pense que c'est sous le même toit que celui sous lequel tu vis que s'abritent les reliques de saint Augustin[2]. » Une autre lettre fut encore adressée par Pétrarque à Giacomo Bussolari dans le même sens[3]. Les aventures politiques du tyran de Pavie furent éphémères et eurent une triste fin. En novembre 1359, Pavie retourna au pouvoir de Galéas Visconti. Ce dernier avait affecté de prendre Bussolari pour un saint et l'avait amené à Milan. Il l'avait alors fait emprisonner et condamner. Bussolari fut enfermé pendant près de quatorze ans dans une maison de son ordre à Verceil[4].

***

Les études précédentes suffiraient à établir que les Ermites de Saint-Augustin furent en relations d'amitié avec Pétrarque. Mais les personnages cités ne sont pas seuls. Jusqu'à la fin de sa vie le poète demeura dans l'ambiance augustinienne. Parmi les religieux qui vont

[1] C'est la lettre 18 du livre XIX de l'édition des *Lettres familières* donnée par Fracassetti.

[2] Le couvent des Augustins à Pavie était celui de S. Pietro-in-Ciel d'Oro dont nous avons déjà parlé à propos des actes qui contiennent le nom de Denis de Borgo-San-Sepolcro. Il possédait et possède encore les reliques de saint Augustin.

[3] Cette lettre a été publiée pour la première fois par Novati, *F. Petrarca e la Lombardia*, Milan, 1904, p. 54. Elle se trouve aussi dans Maiocchi et Casacca, *op. cit.*, t. I, p. 110.

[4] Voir d'autres détails sur Giacomo Bussolari dans Lanteri, *op. cit.* t. I, p. 304-306. Les dernières années de Bussolari furent très édifiantes et il put alors être considéré vraiment comme un saint. Lanteri lui accorde le titre de Bienheureux.

faire l'objet de la fin de cette recherche, il en est deux qui vécurent plus longtemps que lui. De l'affection que leur témoigna Pétrarque, on peut conclure à la réciprocité : ils semblent prolonger la carrière du grand écrivain.

Le premier est Luigi Marsili de Florence. Dans la lettre 6 du livre XV des *Lettres séniles*, Pétrarque rappelle les circonstances où il le connut. Luigi avait à peine dépassé l'enfance lorsque son père le présenta au poète, son grand ami. Celui-ci avoue qu'en raison de l'âge tendre de l'adolescent, il se sentait peu disposé à l'accueillir. Mais, dès qu'il le vit, il en conçut les plus grandes espérances. « Contre mon habitude, écrit Pétrarque, en présence d'une si grande inégalité d'âge, je me liai avec toi d'une vive amitié. » Luigi revint souvent près du grand humaniste. Celui-ci, lui appliquant les paroles de saint Ambroise au sujet de saint Augustin, répétait : « Cet enfant, s'il vit, sera quelque chose de grand ! » Luigi était peut-être déjà entré dès lors chez les Ermites. Les registres des prieurs généraux des Augustins nous renseignent sur la date où le jeune religieux ayant achevé le noviciat commença ses études. Le 21 juillet 1358, Grégoire de Rimini le désigna comme étudiant au couvent de Rimini. Le 6 août de la même année, il l'appelait à Florence[1].

L'emploi des années qui suivent n'est pas connu, car pour cette époque les registres des Augustins présentent une lacune. Il faut nous contenter de rapporter à cette période les deux lettres de Pétrarque à

[1] « *Die XXI^a dicti mensis* [*Julii MCCCLVIII*], fecimus fratrem Loysium de Marsiliis de Florentia, provincie Pisane, studentem in conventu nostro de Arimino, de gratia speciali » (*Reg. Dd 1*, p. 73).

« *Die dicta* [*VI^a mensis augusti MCCCLVIII*], fecimus fratrem Loisium de Marsiliis de Florentia studentem in conventum Florentinum, cassantes gratiam superius per nos factam de studio Ariminensi » (*Reg. Dd 1*, p. 107).

Le *Reg. Dd 1* est le registre des actes du prieur général Grégoire de Rimini. Il est conservé dans les Archives des Ermites de Saint-Augustin, à Rome, de même que les autres registres des prieurs généraux de l'Ordre. Seul, il est paginé (la pagination est ancienne) ; les autres registres sont foliotés.

Marsili au livre XV des *Lettres séniles*. La première contient la louange des vertus de Luigi. Elle nous a fourni précisément les renseignements que nous avons donnés sur l'origine de l'amitié de l'humaniste et du jeune religieux. Elle exhorte celui-ci à beaucoup étudier, car il est utile pour un théologien, écrit Pétrarque, de connaître beaucoup de choses outre la théologie, et même, s'il était possible, de tout connaître. La lettre se termine en suggérant de combattre les erreurs d'Averroës. Le second message est beaucoup plus court (*Ep. senil.*, lib. XV, ep. 7). Il est daté d'Arquà et fut écrit très probablement pendant les dernières années de l'humaniste. C'est presque un testament. L'ardeur de Luigi pour les études devait remettre en mémoire à Pétrarque ses jeunes années. Il fit alors ce que jadis le P. Denis de Borgo-San-Sepolcro avait fait pour lui : il fit don d'une exemplaire des *Confessions* de Saint-Augustin. C'était précisément celui qu'il avait reçu autrefois et qui l'avait accompagné partout jusque-là dans toutes ses pérégrinations et dans toutes les péripéties de son existence. « C'est donc une bonne chose, écrivait Pétrarque à Luigi, que, venu d'un monastère augustin, ce livre retourne à un autre avec toi. Tu en feras aussi si je ne me trompe le compagnon de tes voyages. »

Pétrarque mourut, comme on sait, à Arquà le 20 juillet 1374. Cette année-là, Luigi Marsili était à Paris pour prendre ses grades en théologie[1]. Sa carrière se dessinait en effet conformément aux prévisions du poète : elle devait être pleine d'éclat. Nous pourrions la suivre tout d'abord grâce aux dates de quelques lettres[2]. Les registres

[1] A cette période de la vie de Marsili se rapporte une lettre adressée à Charles V, roi de France, conservée à la Bibliothèque nationale de Paris, ms. lat. 1463, fol. 73 et ms. lat. 4128, fol. 777. Une lettre de Marsili sur la mort de Pétrarque a été publiée par le chanoine Biscioni, *Lettere di santi e beati Fiorentini*, Milan, 1839, p. 36. Je n'ai pu avoir connaissance à temps de ces deux lettres.

[2] Elles ont été publiées notamment par Sorio, dans son édition des *Lettere del B. Giovanni delle Celle*, Rome, 1845. Les manuscrits en sont très nombreux. La bibliothèque Vaticane n'en possède toutefois qu'un exemplaire, le ms. Vat. lat. 4824.

du prieur général Barthélemy de Venise contiennent aussi plusieurs fois le nom de Marsili[1]. Ils font connaître que l'ami de Pétrarque devint provincial de la province de Pise et qu'il fut l'objet de nombreuses faveurs. Mais ce sont des détails qui concernent principalement l'histoire du religieux à l'intérieur de sa communauté. Les archives de Florence apprennent que la place de Marsili au dehors fut aussi très grande[2]. En 1383, les Florentins le chargèrent d'une ambassade auprès du roi de Naples, Charles de Durazzo. Diverses lettres existent, qui le recommandent au pape et aux cardinaux. En 1389, les Florentins écrivirent au pape espérant l'avoir pour archevêque. Cette demande n'eut pas de succès. Peut-être le pape se souvenait-il que Marsili ne s'était pas prononcé suffisamment en sa faveur lorsque les envoyés de son adversaire Clément VII voulurent se faire entendre à Florence[3]. Le serment de fidélité du P. Luigi à l'obédience romaine, que lui réclamait en cette même année 1389 le prieur général des Augustins, n'avait pas été non plus prêté sans quelques tiraillements[4]. Peut-être enfin Marsili se souciait-il peu des honneurs ecclésiastiques. Il préférait sans doute les joies que procure l'étude des lettres. Par là, il ressemblait à Pétrarque. Comme œuvres écrites, nous n'avons conservé de lui que des commentaires sur deux *canzoni* du poète de Vaucluse[5]. Mais les contemporains nous ont gardé des témoignages précieux de la culture de Marsili.

[1] *Reg. Dd 2*, fol. 13 v°, 14, 15, 15 v°, 19, 19 v°, 21 v°, 23 v°, 26, 29, 30 v°, 51 v°, 57, 60, 110, 115. *Reg. Dd 3*, fol. 11 v°, 40 v°, 47, 49-50, 51 v°, 56, 82, 83, 92 v°, 96, 100, 103-106 v°.

[2] Les documents tirés des archives de Florence ont été presque tous publiés par C. Casari, *Notizie intorno a Luigi Marsili*, Lovere, 1900, Mme Casari a ignoré les registres des Augustins.

[3] Cf. S. Antonin, *Historia*, p. III, lib. XXII, cap. 2.

[4] Les difficultés faites par Marsili étaient surtout des difficultés de forme. Mais elles furent accompagnées de toute une procédure juridique que fait connaître tout au long le *Reg. Dd 3* (fol. 47 et suiv.). Marsili contestait au prieur général Barthélemy de Venise le droit d'exiger ce serment de fidélité.

[5] Ce sont les canzoni « Italia mia, benchè il parlar sia indarno » et « Aspettata in Ciel beata e bella ». Ces commentaires existent dans le

C'est, par exemple, le Pogge qui, dans l'oraison funèbre de Niccolò Niccoli, l'un des disciples les plus affectionnés de Marsili, nous apprend que la maison de maître Luigi était toujours pleine de jeunes gens distingués et fréquentée par les esprits les plus cultivés qui accouraient vers le maître comme vers un oracle divin[1]. Deux autres témoignages ont été signalés par l'abbé Mehus[2]. Dans le premier, Giannozzo Manetti, écrivant la *Vie de Niccolò Niccoli*, reprend les termes du Pogge et ajoute que Niccolò devait à son maître entre autres choses « la pureté de la langue latine, la connaissance de l'histoire de son pays et de l'histoire étrangère, enfin la science des saintes Écritures. » Le second se trouve dans les *Dialogues* de Leonardo Bruni. Coluccio Salutati, chancelier de la République de Florence, y prononce les paroles suivantes sur ses rapports avec Marsili : « Je ne pouvais jamais assez me rassasier de la présence d'un si grand homme. Quel raisonnement fort et abondant! Quelle vaste mémoire! Il connaissait non seulement les choses qui concernent la religion mais aussi celles qui nous semblent appartenir au siècle. Il avait sur les lèvres Cicéron, Virgile, Sénèque et bien d'autres écrivains de l'antiquité. Non seulement il en rapportait les sentiments et les pensées, mais encore il en employait souvent les expressions, paraissant moins répéter des discours d'autrui que tenir les siens propres[3]. »

ms. II, II, 17 de la Biblioteca nazionale de Florence. Ils ont été édités plusieurs fois.

[1] Le texte du Pogge a été publié par Martène et Durand, *Veterum monumentorum ... amplissima collectio*, Paris, 1724, t. III, col. 729.

[2] *Vita et epistolae Ambrosii Traversari Camaldulensis*, Florence, 1759, p. LXXVI et p. CCLXXXIII.

[3] Le langage de Salutati lui-même est encore plus explicite. Voici en effet ce que nous lisons dans la lettre 18 du livre XXIV de son *Epistolario* publié par les soins de F. Novati, Rome, 1905, p. 158 : « Quid eloquentie deficiebat patri meo, supercoetaneo nostro, magistro Loisio de Marsiliis? sic enim vulgo dicebatur licet Ludovico sibi nomen foret. Quid, inquam, illi homini deficiebat vel eruditionis vel eloquentie vel virtutis? quis unquam orator permovit animos aut quod voluit persuasit? quis

Ces extraits montrent l'importance de la place de Luigi Marsili dans le mouvement humanistique de la seconde moitié du XIVe siècle si bien inauguré par Pétrarque. Luigi mourut assez jeune, le 21 août 1394. Les Florentins lui firent élever un monument à Sainte-Marie-de-la-Fleur. On y lit encore la simple inscription suivante[1] :

FLORENTINA CIVITAS OB SINGVLAREM ELOQVENTIAM ET DOCTRINAM CLARISSIMI VIRI MAGISTRI LVISII DE MARSILIIS SEPVLCRVM EI SVMPTV PVBLICO FACIENDVM STATVIT

En s'arrêtant devant elle, il faut évoquer aussi le souvenir du maître. Mais si l'on veut suivre les traces des dernières années de Pétrarque, c'est à Arquà qu'il faut les chercher. C'est de cette localité voisine de Padoue qu'était datée, nous l'avons vu, la seconde lettre adressée par le poète à Luigi Marsili. Une autre lettre porte une indication plus précise encore : elle fut écrite dans la maison que les Ermites de Saint-Augustin possédaient dans ce petit village[2]. En effet, Pétrarque avant d'acquérir son bien propre à Arquà, s'était retiré dès 1369 près des religieux parmi lesquels il avait compté tant d'amitiés. Nous ignorons ceux qui le reçurent alors. Mais la circonstance à elle seule est une nouvelle preuve de la dilection particulière de Pétrarque pour la famille augustinienne.

La lettre dont nous venons de parler est adressée à un Augustin,

plura tenuit atque scivit sive humana sive divina requiras? quis hystoriarum etiam Gentilium promptior atque tenacior? quis theologie illuminatior, quis artium et philosophie subtilior? quis eruditior antiquitatis vel eorum peritior, que callere creditur ista modernitas? quis oratorum vel poetarum doctior quique sciret argutius textuum et librorum nodos solvere vel obscuritates quorumque voluminum declarare? Sed non scripsit Ludovicus... »

[1] L'inscription a été publiée avec des inexactitudes par Tiraboschi, *op. cit.*, V, I, p. 171. La décision de la Signoria de Florence concernant le monument de Marsili a été publiée par Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, 1839, t. I, p. 357.

[2] C'est la lettre 14 du livre XI des *Lettres séniles*. Sur le séjour près des Augustins à Arquà, on pourra aussi se reporter à la lettre 31 des *Lettres diverses* publiées par Fracassetti à la suite de son édition des *Lettres familières*.

Bonaventure de Padoue. C'est un nom illustre de l'ordre des Ermites : il fut prieur général, puis cardinal et devait être mis au rang des Bienheureux[1]. Mais Pétrarque ne devait pas connaître ces titres. Pour lui, ce fut seulement un maître fameux, docteur de l'Université de Paris[2]. C'était un frère utérin de Bonsembiante de Padoue, aussi Augustin, bachelier de Paris, lecteur successivement à Padoue, Venise et Trévise[3]. Pétrarque fut lié d'amitié avec les deux frères. Dans une lettre adressée au grammairien Donato Albanzani[4], il en parlait comme de « deux flambeaux de la religion qui doit son nom et sa règle à saint Augustin et d'un double honneur pour la cité de Padoue. » Pétrarque ajoutait encore que la bonté des deux religieux lui était « une compensation aux sifflements et aux morsures de tant de vipères qui, chaque jour davantage et du côté d'où il aurait cru la chose le moins possible, s'acharnaient avec rage à attaquer sa réputation. » Cette phrase fait bien comprendre la nature de l'amitié qui unissait les Ermites de Saint-Augustin et Pétrarque. Pour ce dernier, les Augustins étaient plus que des correspondants littéraires, c'étaient des confidents intimes. Aussi lorsque Bonsembiante mourut[5],

[1] Bonaventure de Padoue fut élu prieur général des Ermites de Saint-Augustin au chapitre général de Vérone, le 17 mai 1378. Il fut élevé au cardinalat par Urbain VI, le 18 septembre de la même année. La bulle originale est aux archives du Vatican : Arm. D, fasc. 1, div. 1, n° 17. Bonaventure devait naturellement embrasser le parti urbaniste. Sur son rôle au début du schisme, voir Baluze, *Vitae paparum Avenionensium*, éd. Mollat, Paris, 1928, t. II, p. 763-764. Sur les droits de Bonaventure à la béatification, voir *Acta Sanctorum*, juin, t. II, p. 392.

[2] Il enseigna dix ans à Paris, d'après le témoignage de Panfilo, qui écrivait au XVIe siècle d'après des documents aujourd'hui disparus. « Parisiis, ut ex Registris ordinis colligitur, litteris operam dedit [Bonaventura], ubi non solum doctoratus insignia suscepit, verum etiam in eodem gymnasio prope decem annis theologiam professus est. » *Cronicon Ord. Fr. Erem. S. Augustini*, Rome, 1501, fol. 67.

[3] Il fut aussi provincial de sa province et deux fois définiteur dans les chapitres généraux ainsi qu'il résulte d'une supplique adressée au pape Urbain V, publiée par Denifle et Chatelain, *Chart. Univ. Paris.*, t. III, p. 102. La date du provincialat de Bonsembiante est de 1359 (*Reg. Dd I*, p. 204).

[4] *Ep. seniles*, lib. VIII, ep. 6.

[5] Cette mort fut subite et éveilla des soupçons. Le chapitre général des

Pétrarque adressa à son frère la plus touchante des lettres de consolation. Elle est à lire dans son entier[1].

Pendant les années qui suivirent, Bonaventure fut chargé par Urbain V d'une haute mission. Avec le P. Ugolino Malabranca de son Ordre et sept autres théologiens il alla rénover la faculté de théologie de Bologne[2]. Mais ce n'est pas ici le lieu de rappeler toutes les circonstances de la vie de Bonaventure : elles occuperaient une longue étude[3]. Une seule est à retenir. Quand Pétrarque mourut, le P. Bonaventure se pencha sur sa tombe, comme le poète l'avait fait sur celle de son frère. Ce fut lui qui prononça son oraison funèbre[4]. Le premier discours sur le tombeau trop tôt ouvert fut celui d'un Ermite de Saint-Augustin. C'est avant tout le développement d'un texte de l'Écriture. Il y a peu d'allusions à la vie du disparu. La lumière dans laquelle apparaît le poète n'est que plus pure : c'est celle de la spiritualité augustinienne qu'il avait tant aimée.

.
. .

De l'étude précédente ressort que l'on peut vraiment parler de l'amitié des Ermites de Saint-Augustin et de Pétrarque. Depuis le

Augustins tenu à Florence en 1371 fait voir que l'enquête à laquelle elle avait donné lieu n'était pas encore terminée : « Item, eidem patri priori generali [Guidoni de Belloriguardo] diffiniendo committimus quod omnes questiones et causas cum omnibus suis dependenciis terminare valeat, principalissime causam mortis reverende memorie magistri Bonsemblantis. » (*Analecta Augustiniana*, vol. IV, p. 474). On ignore la suite de cette enquête.

[1] *Ep. seniles*, lib. XI, ep. 14.

[2] Cf. C. Ghirardacci. *Historia di Bologna*, Bologne, 1669, t. II, p. 278.

[3] Elle a été esquissée par le P. David Perini, O. E. S. A., *Il beato Bonaventura Baduario-Peraga*, Rome, 1912. Plusieurs points seraient à reprendre en particulier celui qui a trait à un portrait de Bonaventure par l'Angelico dans la chapelle de Nicolas V au Vatican.

[4] Le discours fut prononcé dans l'église d'Arquà. Cf. Andrea Gataro, *Chronicon Patavinum* dans *Rerum italicarum scriptores*, Milan, 1730, vol. XVII, c. 214. Le texte de ce discours a été publié pour la première fois par Antonio Marsand, en tête de la *Biblioteca Petrarchesca*, Milan, 1836, d'après le ms. unique de Turin. Il a été réédité en 1911 par Faustino Curlo dans sa publication des œuvres de l'augustin Gabriele Bucci.

P. Denis de Borgo-San-Sepolcro jusqu'au P. Marsili et au P. Bonaventure de Padoue on voit les Augustins tenir une grande place près du poète. Les échanges sont continuels : chacun à son tour donne et reçoit. Il y a identité dans les sentiments du cœur et dans les goûts de l'esprit. C'est cette belle égalité qui caractérise l'amitié. Celle-ci explique la prédilection singulière de Pétrarque pour saint Augustin. C'est l'origine certaine de ses goûts d'humaniste; mais conformément à la théorie augustinienne, le cœur l'emporte sur l'esprit. C'est peut-être là le vrai fil conducteur pour comprendre la délicate psychologie de celui qui, parmi les humanistes, fut assurément un des plus humains.

Émile VAN MOÉ.

TABLE DES MATIÈRES

NOGENT-LE-ROTROU, IMPRIMERIE DAUPELEY-GOUVERNEUR

